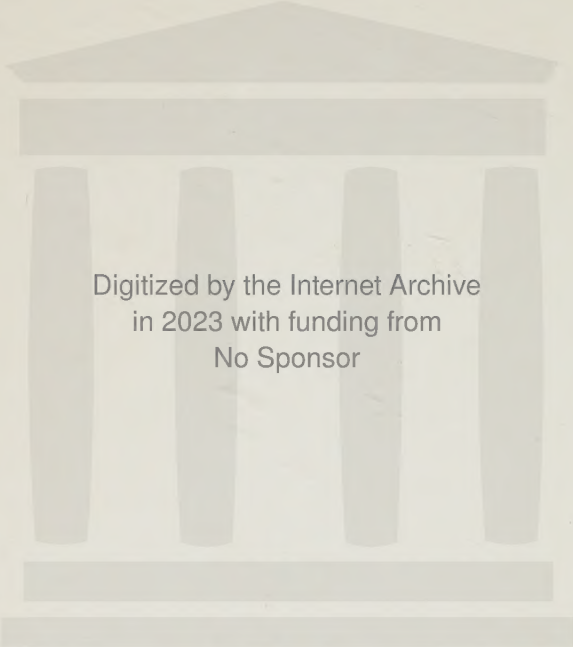


ICONES

D'UNE COLLECTION PRIVÉE



MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE · GENÈVE



Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
No Sponsor

ICONES

MIROSLAV LAZOVIĆ **ICONES**
D'UNE COLLECTION PRIVÉE

MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE · GENÈVE

© 1974 MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE, GENÈVE
LECTURE ET CORRECTIONS R. LOCHE ET E.D. BRAUNSTEIN
PHOTOS Y. SIZA, M.A.H., GENÈVE
IMPRIMÉ PAR BENTELI SA, 3018 BERNE, SUISSE

AVANT-PROPOS

Le Musée d'art et d'histoire de Genève est heureux de présenter au public 38 icônes de la collection Victor Provatoroff, provenant d'Angleterre.

L'art religieux du monde orthodoxe est très rarement représenté dans les musées d'Occident; pourtant cette peinture est étroitement liée aux créations de notre art et, à plusieurs reprises, la peinture et les artistes du monde byzantin et post-byzantin ont fortement influencé les peintres occidentaux.

L'intérêt plus large pour les icônes en Occident remonte avant la première guerre mondiale; à cette époque furent organisées les premières expositions, à Londres, puis à Berlin. Depuis lors, plusieurs grandes expositions eurent lieu dans les capitales européennes; cette année, la ville de Rome présente un choix important d'icônes prêtées par les musées soviétiques.

Le Musée d'art et d'histoire, quant à lui, a présenté en 1968 des icônes des collections suisses et un choix important d'icônes de Chypre.

Compte tenu du succès remporté par ces manifestations, le Musée d'art et d'histoire de Genève a accueilli avec sympathie la proposition de Monsieur Victor Provatoroff, de prendre en dépôt durant trois ans les icônes de sa collection qui permettent d'illustrer l'évolution de l'art russe du XV^e au XIX^e siècle.

Le présent catalogue a été réalisé grâce à l'aide financière de nombreuses maisons qui ont bien voulu apporter leur soutien en prenant à leur charge les pages de publicité et permettre ainsi au Musée d'offrir cet ouvrage à un prix modique.

Nous tenons à exprimer notre reconnaissance à Madame V.I. Antonova, conservateur de la Galerie Tretyakov de Moscou et à ses collaboratrices, à Madame E.S. Ovtchinikova du

Musée historique et à Madame A. Smirnova de l'Institut d'histoire de l'art de Moscou, pour l'aide précieuse qu'elles nous ont apportée dans l'identification des provenances de certaines icônes de la collection Provatoroff.

Nous remercions également le professeur Dj. Trifunovic de Belgrade pour sa collaboration dans le déchiffrement des textes en slavons.

Claude Lapaire

DIRECTEUR

Le lecteur surpris ou irrité de nous voir écrire *icone* sans accent circonflexe, contre l'avis quasi unanime des dictionnaires et l'habitude presque générale des byzantinologues d'aujourd'hui, a droit à quelques lignes d'explication.

Rappelons que le mot, dans le sens d'image sainte peinte sur panneau mobile selon la tradition orthodoxe, apparaît en français moderne vers le milieu du XIX^e siècle, comme une transcription du russe *ikona*, qui lui-même reproduit phonétiquement le grec byzantin εἰκόνα. Ce dernier est un substantif féminin de la première déclinaison (génitif τῆς εἰκόνας), issu du grec classique εἰκὼν qui suivait la troisième déclinaison (génitif τῆς εἰκόνης), l'accusatif εἰκόνα marquant le relais entre les deux types flexionnels. On voit donc que la voyelle *o* du mot grec est brève du point de vue de la prosodie antique et qu'il n'y a aucune raison historique de la transcrire en français par *ô*.

Il est vrai que dans les mots grecs passés en français, il s'en faut de beaucoup que tout omicron soit noté *o* et tout oméga noté *ô*. A cela, il y a une double raison : en grec même, la différence entre les voyelles longues et les voyelles brèves a disparu dès la fin de l'antiquité, et en français les règles de transcription et la prononciation des mots d'emprunt ont varié au cours des temps. Naturalisé français, que ce soit par l'intermédiaire de son calque latin, par l'emprunt à une autre langue moderne ou par néologisme formé directement sur les racines antiques, un mot grec assume désormais, visuellement et auditivement, une forme déterminée autant par les lois et les caprices de l'analogie que par les données strictement philologiques. Le résultat – pour nous limiter à des mots d'emprunt ayant la voyelle *o* à la finale tonique – est assez complexe. Dans la règle, omicron est transcrit par *o* simple prononcé ouvert : symbole,

syncope, martyrologe, archéologue, autonome, acropole; en ce qui concerne le suffixe -drome, la prononciation hésite: selon Robert, l'*o* final d'aérodrome est fermé, celui de syndrome tantôt fermé, tantôt ouvert; tome est homonyme de tomme pour Littré et Robert, mais à Genève on le prononce avec un *o* long fermé. Le seul omicron rendu par *ô* est celui de pôle: c'est une faute (due sans doute à l'analogie avec cône) qu'il est inutile de répéter en écrivant *icône*. Quant à l'oméga, il est tantôt transcrit par *o* et prononcé ouvert (anémone, glotte, idole, monopole, pentagone, philanthrope, prote, pylore, synagogue, zygote), tantôt par *o* ou *ô* prononcé fermé (gnose, gnome, idiome, psychose, zone; cône, diplôme). Dans ce dernier cas surtout, les inconséquences d'écriture sont fréquentes: pour une prononciation et souvent une origine identiques, les grammairiens nous imposent pylône face à cyclone, symptôme face à axiome, carcinome, granulome, trachome, et les lexicographes sont obligés d'enregistrer ptôse à côté de ptose, arôme à côté d'arome. Il ressort de ces quelques exemples que nous n'avons pas besoin du circonflexe pour bien prononcer l'*o* fermé, et que l'argument phonétique invoqué pour la défense d'*icône* par le dernier en date des législateurs de l'orthographe française (Dupré, Encyclopédie du bon français dans l'usage contemporain, Paris 1972) est sans valeur.

Ces considérations objectives devraient suffire à condamner une graphie vicieuse; or celle-ci, nous le craignons fort, risque de prévaloir pour des motifs tout autres. Ils sont d'ordre affectif, l'impression visuelle d'un mot agissant sur notre subconscient. De même que pour des raisons pas toujours bien démêlées, certains préfèrent clef à clé, lys à lis et Roy à roi, de même qu'un marchand de café, s'il est avisé, vantera l'arôme de ses produits plutôt que leur arome, de même un nombre croissant d'exégètes cultiveront l'accent circonflexe sur le mot qui nous occupe, pensant lui donner ainsi quelque chose d'exotique, d'archaïque, un halo (ou faudrait-il écrire halô?) de mystère. Ils entretiendront de la sorte l'engouement du grand public pour la peinture sacrée de l'Eglise orthodoxe, engouement où il entre parfois un peu de snobisme, souvent la nostalgie

sincère d'une religiosité perdue, le sentiment confus des pouvoirs miraculeux qu'attribuait à ces images une société qui n'est plus.

Pour notre part, au risque de paraître illettrés et imperméables aux valeurs spirituelles, nous maintiendrons (comme dans le catalogue de l'exposition genevoise de 1968) l'orthographe simple, historiquement fondée, la seule qu'aient pratiquée à la fin du siècle dernier et au début du nôtre les savants français – Bayet, Bréhier, Millet, Diehl – qui ont assis sur des bases scientifiques l'étude de l'art chrétien d'Orient.

Bertrand Bouvier

INTRODUCTION

Les icônes russes

Pour comprendre la diversité de styles des icônes russes, il convient de se référer à l'histoire de la Russie, qui apporte le plus souvent des éclaircissements.

L'icône, appelée aussi «icône portable»¹, est une image du culte représentant le Christ, la Vierge, les saints, ainsi que l'illustration de scènes décrites dans les textes de l'Eglise; elle est également l'image de scènes historiques.

Deux origines différentes déterminent l'évolution de l'icône: alors que les icônes «portatives» tirent leur origine des portraits des morts de l'époque hellénistique, connus surtout par ceux trouvés au Fayoum en Egypte, les icônes représentant des scènes religieuses et des compositions historiques ont probablement été influencées par la peinture murale et les enluminures.

La patrie des icônes est l'empire byzantin et c'est par tant de lui que la peinture religieuse orthodoxe atteindra les lieux les plus éloignés de la capitale Constantinople, où les ateliers impériaux produisirent des chefs-d'œuvre qui impressionnèrent et impressionnent encore de nos jours non seulement les croyants, mais aussi tous les amateurs d'art.

Exécutée d'abord selon la technique à «l'encaustique» comme les portraits des morts du Fayoum, puis à la détrempe à l'œuf, sur un panneau de bois, ou en métaux précieux et en émail, l'icône a toujours été un objet noble et vénéré.

A une certaine époque, la puissance de la peinture religieuse devint telle, qu'elle provoqua la querelle d'images, qui secoua le monde byzantin pendant plus d'un siècle (entre janvier 730, sous Léon III, et le 11 mars 843, sous l'impératrice Théodora et son fils Michel III)². Cela explique la disparition presque totale d'icônes de la période qui précéda l'iconoclasme.

Une fois le conflit réglé, l'image sainte reprit sa place et toute son importance dans la vie des chrétiens orthodoxes.

Les peuples de la Russie, en contact avec les Byzantins, commencèrent à se convertir au christianisme sous le règne de Vladimir, grand-duc de Kiev, en 988-989.

La plus ancienne icône conservée en Russie est liée à l'histoire des premiers états russes: une «Eléousa» byzantine (Vierge de tendresse), conservée aujourd'hui à la galerie Tretiakov de Moscou. Elle fut apportée à Kiev au XII^e siècle. Elle est connue aujourd'hui sous le nom de «Vierge de Vladimir» (de ce chef-d'œuvre, il ne reste que les visages du Christ et de la Vierge). Ce type iconographique sera par la suite très souvent copié, gardant toujours le nom de Vierge de Vladimir ou «Vladimirskaïa».

Le pouvoir miraculeux attribué aux icônes provenait du fait que la présence du saint était confondue avec l'icône elle-même. Il faut souligner que, presque exclusivement, les icônes portraits étaient liées aux miracles. Les premières icônes byzantines apportées à Kiev et la présence d'artistes d'origine byzantine expliquent l'influence grecque indiscutable ainsi que la similitude de la création artistique russe avec celle de Byzance à la même époque.

Déjà la première génération de peintres byzantins formera ses aides parmi les autochtones et la créativité nationale se manifestera dès le XII^e siècle, à Kiev et à Vladimir. Le fait que le style change d'une région à l'autre de la Russie, prouve la puissance créatrice chez les artistes locaux qui cherchent à exprimer leur propre vision et leur propre sensibilité. A travers cette création chrétienne se manifestent le goût et la sensibilité populaire et régionale.

Le premier état chrétien sur le territoire russe fut le grand-duché de Kiev (entre le X^e et le XIII^e siècle).

L'invasion mongole de 1240 détruisit malheureusement une très grande partie des monuments de la période florissante de Kiev (entre le XI^e et le XIII^e siècle). L'influence artistique de Kiev se reflétera rapidement dans les créations des régions telles que Vladimir, Souzdał, Novgorod, Pskov, Yaroslav, etc.

Tous ces centres féodaux tirent l'origine de leur art chrétien de la tradition déjà établie à Kiev. Toutefois, chose curieuse, presque immédiatement, les caractères régionaux se manifestent dans chacun de ces centres qui seront très productifs au cours du XII^e et au début du XIII^e siècles.

Epargnée par l'invasion mongole, la ville de Novgorod, centre commercial et artisanal de la région du Nord, entretenait des relations d'affaires avec l'extérieur, aussi bien en Orient qu'en Occident et au Sud. De même, les marchands de Novgorod négociaient à l'intérieur de la Russie depuis le XI^e siècle et colonisèrent les régions du Nord et de l'Est.

Il est à supposer que les premiers peintres du XI^e siècle de Novgorod venaient de Kiev, comme cela est le cas pour les maîtres d'œuvre en architecture, dont les monuments présentent un rapport direct avec les églises de Kiev.

De même qu'elle avait été influencée par la ville de Kiev au début de son histoire, la ville de Novgorod, très développée dans le domaine artistique au XII^e siècle, étend rapidement son influence sur les cités de la région du Nord. Les conditions favorables au développement artistique de cette région permettront la création de tendances locales. Chaque cité cultivera son propre style, plus facile à déterminer et à reconnaître jusqu'au XVI^e siècle que plus tard.

Cependant, déjà au XIV^e siècle, le pouvoir se centralise à Moscou et les petits domaines se soumettent à cette ville; mais les échanges artistiques proprement dits ne commenceront réellement qu'au XVI^e siècle. A partir de cette période, toute identification de provenance d'œuvres devient difficile. Les goûts raffinés des Moscovites domineront nettement la création en Russie et l'on peut suivre, d'une manière relativement facile, leur évolution: au XV^e siècle, ils sont influencés par les créations d'André Roublev, au XVI^e siècle, par celles de grands artistes tels Dionis et ses fils.

Si la période du XIII^e au XVI^e siècles conserve ses traditions artistiques, propres à chacune des régions, il n'en est plus de même après le XVI^e siècle où, bien que l'activité artistique régionale continue à se déployer, il se forme une sorte d'unifi-

cation de style. Ceci ne se remarque pas seulement dans la peinture des icônes, mais également dans les fresques et dans l'architecture.

Les caractéristiques de la peinture de Novgorod se manifestent, d'une part, dans la couleur, d'autre part, dans les visages et l'attitude des saints représentés. L'attachement aux traditions de Constantinople, que l'on remarque dans les mosaïques de Kiev, disparaît dans les œuvres de Novgorod ainsi que dans celles des autres centres comme Pskov, Yaroslav, Vladimir, Souzdal, la région du lac Blanc (Beloezero).

À la vue d'une icône de Novgorod, ce qui frappe en premier lieu ce sont ses tons purs, sans transition ni demi-ton. Les peintres de Novgorod accentuent les traits par des couleurs franches, qui sont en opposition avec le fond ou avec l'incarnat. Les grandes surfaces de rouge violent, ocre, vert et bleu, dominent l'icône. Ces caractéristiques suffisent à indiquer un profond changement dans la conception de la peinture religieuse, par rapport à celle en usage dans les pays dépendant du goût byzantin : les visages des saints sont plus accentués, leurs mouvements sont plus libres.

Mais, perdant son indépendance en se soumettant au pouvoir de Moscou en 1478, Novgorod perd également de son originalité et de sa tradition dans sa manière très particulière de peindre les icônes, et, malgré la production constante et la création d'œuvres de valeur au XVI^e siècle, la qualité ne pourra se comparer à celle du XII^e au XV^e siècles. On peut préciser que la période florissante est certainement celle qui se situe entre le XIV^e et le XV^e siècle³.

Dans les icônes provenant des différents centres du Nord, nous sommes immédiatement confrontés avec des personnages un peu trapus, souvent bien nourris, aux expressions inattendues, surtout si nous nous référons à la peinture byzantine : il y a quelque chose d'archaïque dans les visages des saints représentés sur ces icônes. Ces expressions ont souvent troublé, de prime abord, les chercheurs qui pensaient se trouver en face d'icônes beaucoup plus anciennes qu'elles ne l'étaient en réa-

lité. L'utilisation très libre des couleurs ne respecte même pas les traditions de la peinture des icônes russes.

Avec le XV^e siècle, Moscou, déjà centre administratif depuis le XIV^e siècle, devient centre artistique. Ainsi, un souffle nouveau est donné à la peinture religieuse – un nouveau style se crée – dominé par la forte personnalité du grand artiste de cette époque, André Roublev, lui-même collaborateur du grand peintre Théophane le Grec, qui, comme son nom l'indique, renouvela en Russie l'influence de l'art byzantin⁴.

Avec ces deux peintres remarquables, il est possible de mesurer tout le chemin parcouru par l'art byzantin en Russie. Nous avons ici l'exemple de deux artistes, adoptant chacun une manière différente de peindre : alors que Théophane le Grec conserve la manière traditionnelle byzantine, tout en apportant son style personnel, André Roublev, considéré plus tard comme le plus grand peintre russe, bien qu'il fût l'élève de Théophane le Grec, va adopter son propre style en opposition totale avec son maître.

Durant le dernier quart du XVI^e siècle et le début du XVII^e se manifeste un nouveau style : la manière des Godounov. Bien que le règne de Boris Godounov fût très bref (1598–1605), une production importante marqua cette période et celle qui suivit, c'est-à-dire jusqu'au milieu du XVII^e siècle. Les caractéristiques essentielles de cette nouvelle peinture, qui se retrouve aussi bien dans les fresques que dans les icônes, attestent le désir de continuer à présenter des personnages avec raffinement, souligné d'un léger accent de réalisme ainsi que d'une tendance à exprimer la vie intérieure des personnages représentés. Une architecture quelque peu lourde occupe les fonds des compositions qui comprennent des décors riches en détails. Les monuments les plus connus exécutés pour Boris Godounov sont des fresques de l'église du monastère de la Vierge à Smolensk. L'icône la plus célèbre exécutée pour les Godounov est la grande composition de la Trinité, aujourd'hui conservée dans les collections de la Galerie Tretiakov de Moscou. Ce style influencera la production des peintures d'icônes jusqu'à l'arrivée de Simon Ouchakov.

A la même époque, les grands marchands russes de la famille des Strogonoff introduisirent, eux aussi, un élément nouveau dans la peinture des icônes; contrairement à ce que l'on a prétendu dans le passé, les Strogonoff n'avaient pas d'écoles de peinture, mais engageaient sous contrat des peintres de qualité qui travaillaient pour eux dans un style qui se caractérise par son côté miniaturisant et qui rappelle, par sa finesse, l'orfèvrerie. Les icônes étaient exécutées en grand nombre pour servir de présents aux visiteurs de marque et souvent dédiacées et signées par l'artiste. Cette manière des Strogonoff, reconnaissable à ses figures élancées, a été reprise par d'autres peintres qui ont, avec plus ou moins d'habileté, essayé de reproduire leurs modèles.

A la fin du XVII^e siècle apparaît le style de l'artiste moscovite Simon Ouchakov, caractérisé par une forte tendance italianisante: les Vierges se mettent à ressembler aux madones italiennes, les visages s'arrondissent et un désir d'occidentalisation de la peinture d'icônes se manifeste. Les visages des saints sont souvent accentués d'une manière brutale, le pathos apparaît dans le geste et de petites fleurs envahissent les fonds.

Persuadé d'avoir apporté une vie nouvelle dans la peinture des icônes, Ouchakov produisit, en réalité, l'effet contraire. Déjà au XVI^e siècle, le concile des Cent Chapitres avait catégoriquement condamné toute intrusion d'éléments occidentaux, les considérant comme hérétiques.

En réaction à la peinture d'Ouchakov et de ses adeptes, un mouvement conservateur se créa parallèlement, répétant les modèles les plus anciens, essayant vainement de sauver une tradition déjà condamnée par le temps. Ce mouvement, connu sous le nom de Starovierci (les vieux croyants), continuera à produire des icônes tout au long du XIX^e siècle, en s'inspirant des modèles du XVII^e. Aujourd'hui, il convient de regarder avec beaucoup de philosophie ces courants qui caractérisent la dernière époque de la peinture d'icônes, en essayant de rester objectifs et de les situer à leur juste niveau.

Un village situé au nord-est de Moscou, Palech⁵, dont on

connaît l'existence avant le XV^e siècle et son appartenance aux ducs de Palecki de Staroub (nom de famille), deviendra un des derniers centres de la peinture d'icônes. Celle-ci commence au XVII^e siècle sous l'influence des villes de Souzdal et Yaroslav (Palech se situe non loin de Souzdal). Ce centre se développe rapidement à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle et le XIX^e siècle verra l'épanouissement des artistes de Palech et de quelques autres villages de la même région, comme Halouï et Mstera.

Les caractéristiques des icônes provenant de cette région sont les suivantes: la tendance à miniaturiser les sujets dont le nombre augmente, entourant le sujet central de l'icône; les tons en général doux de l'écriture; la richesse de nombreuses compositions à sujets variés; la richesse de la décoration, tendant vers le somptueux; les décors rayonnants; la présentation du paysage par des collines très accidentées; le feuillage des arbres très proche de la nature; les figures élancées rappelant la manière des Strogonoff; la finesse des incarnats: le modelé très doux; les parties éclairées en général soulignées de blanc et parfois d'or; les fonds de couleurs différentes, allant jusqu'aux ors.

D'autres manières ont également influencé les ateliers de Palech, notamment celles de Novgorod et des Strogonoff.

A la fin du XVIII^e siècle, l'influence occidentale introduite par Simon Ouchakov se fait sentir dans la peinture de Palech. Ce nouveau style est appelé «Friaichsky» (ce qui signifie français). Cette époque se caractérise par son réalisme, son goût très vif de la nature. Les grandes icônes de ce dernier style furent exécutées à l'huile sur bois, ce qui trahit, même du point de vue de la technique, la rupture avec la peinture traditionnelle des icônes.

A partir du XIX^e siècle, on connaît les ateliers dans lesquels les artistes se spécialisèrent pour exécuter différentes parties de l'icône, car une production en série s'organisa.

A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, les ateliers de Palech furent soutenus financièrement par l'empereur lui-même.

En 1902, dans le désir de lutter contre l'impression mécanique des icones, la production de Palech sera protégée par la formation d'écoles, à Palech même et dans les villages voisins de Halouï et Mstera. Les écoles et les ateliers créés en 1902 existent encore de nos jours et produisent des boîtes noires laquées, illustrées de scènes de contes et légendes russes.

Un des derniers grands collectionneurs, moscovite, dont la collection fut publiée en 1966 par Antonova, est Korin, peintre lui-même de Palech et descendant d'une famille de peintres réputés depuis le XVII^e siècle.

Si la peinture d'icones faiblit de par sa qualité, ou peut-être change, s'écartant trop des canons respectés durant des siècles (ceci se manifeste surtout à partir de la fin du XVII^e), les revêtements d'argent, d'argent émaillé, d'or, de pierres précieuses ou semi-précieuses, de perles, s'adaptent d'une manière plus ou moins heureuse à la nouvelle situation.

La peinture crétoise

La peinture crétoise d'icones eut surtout son temps de gloire aux XV^e et XVI^e siècles. L'île de Crète, occupée par les Vénitiens depuis 1210, échappa, pendant quatre siècles et demi, à l'occupation des Turcs ottomans et, après la chute de Constantinople en 1453, devint le vrai centre de la peinture post-byzantine. Celle-ci fut transplantée dans quelques localités de l'île de Crète, dont la plus connue est Candie, la capitale. Comme Manolis Chatzidakis⁶ l'a souligné, les peintres crétois continuèrent la tradition des Paléologues, tout en s'adaptant aux nouveaux goûts de la clientèle, influencée par l'art d'Occident.

Il ne faut pas oublier qu'une puissante colonie grecque s'installa à Venise et que certains peintres crétois se rendirent dans la cité des doges pour exécuter les commandes de leurs compatriotes émigrés. Nous ne citerons ici que les noms du Greco et de Damaskinos, son maître, qui exécutèrent des œuvres à la manière grecque et occidentale. Un nombre très important d'artistes crétois travaillèrent dans des conditions

plus ou moins semblables à celles des deux artistes cités dès le milieu du XV^e siècle. Parmi ces artistes, dans la seconde partie du XVI^e siècle, citons Georges Kortezas, dont les œuvres figurent au Musée Benaki à Athènes.

Les revêtements métalliques des icônes

Depuis le premier quart du XV^e siècle, Moscou commence à centraliser l'art décoratif en appelant, même de l'étranger, les maîtres orfèvres à la cour du grand-duc. Les documents citent le nom du grand maître orfèvre Tryphon, réputé pour son art, originaire de Kotor en Dalmatie et venu à Moscou en 1476.

Au XVI^e siècle, Moscou est la capitale des maîtres orfèvres qui obtiennent d'importantes commandes pour décorer les palais du Kremlin et des églises, prouvant ainsi la richesse du pouvoir séculier et de l'Eglise.

A plusieurs reprises, dans les moments difficiles, les grands-ducs furent contraints de sacrifier des chefs-d'œuvre en matériaux précieux pour la fonte, afin de payer les soldats ou de maîtriser la situation économique du pays, notamment pendant l'invasion militaire polono-suédoise au début du XVII^e siècle. Il est facile d'imaginer le nombre de pièces disparues pendant les crises de ce genre.

Il existait au Kremlin des ateliers d'orfèvres, travaillant sous contrôle du pouvoir ; les objets d'or et d'argent étaient estampillés. Dans une lettre, Boris Godounov dit : « Il y a beaucoup de maîtres travaillant l'or et l'argent. » Ces ateliers liés à la tradition, mais également influencés par l'orfèvrerie d'Europe occidentale et de l'Orient produisirent des œuvres de haute qualité.

Le fait que le Kremlin et plus tard le patriarcat de Moscou aient encouragé l'orfèvrerie, ne signifie pas que le reste de la Russie aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles n'avait pas de production ; bien au contraire, mais les ateliers les plus réputés se trouvaient à Moscou et après le transfert de la capitale sous Pierre le Grand, au début du XVIII^e siècle, les meilleurs artistes y furent appelés.

Au milieu du XVIII^e siècle se crée grâce à des fonds privés le premier grand atelier appelé alors «fabrique» (il employait environ 70 ouvriers), fondé par le marchand moscovite Kounkin qui obtient le monopole de la production en matériaux nobles et pierres précieuses.

La deuxième fabrique pour des produits d'or et d'argent est fondée en 1761 à Veliki Oustioug par les commerçants Athanas et Stepan Popov.

Dans le premier quart du XIX^e siècle, de nouvelles fabriques s'ouvrirent, à Moscou: Goubkin, Sazikov, Ovtchinikov et à Saint-Petersbourg, Morozov et Faberger.

Ces grands «ateliers-fabriques» commencent à utiliser la machine et c'est dans les villages, suivant la tradition, que l'artisanat demeure et que l'on travaille surtout l'argent jusqu'au XX^e siècle.

Les poinçons russes qui certifient la qualité du matériel portent des armoiries, d'abord de l'Etat ou de la ville, la date, et plus tardivement les initiales des maîtres orfèvres. Les objets produits directement dans les ateliers de la noblesse ou de l'Eglise ne portent pas toujours de poinçons du fait qu'ils n'étaient pas destinés à la vente. Le poinçon garantit à l'acheteur la qualité de l'objet.

Aujourd'hui, tous les poinçons connus de la Russie ont été publiés par T.Goldberg, F.Michoukov, N.Platonova, M.Postnikova-Losseva dans «L'orfèvrerie et la bijouterie russes aux XV^e-XX^e siècles» (en russe), Moscou 1967. L'Institut d'études slaves de Munich a publié en 1971 une réédition en fac-similé de ce livre, avec un commentaire en allemand qui permet l'identification de la provenance et la datation des ouvrages estampillés.

Depuis le XII^e et jusqu'au XVI^e siècle, sur les décors en or ou en argent, se répètent des ornements végétaux de grande taille, régulièrement disposés en demi-cercles fermés par le mouvement du rinceau. Ces éléments sont déjà connus dans les manuscrits russes de l'époque du grand-duché de Kiev. Dans une forme plus élaborée, ce même élément se retrouve aussi bien dans la décoration sculptée sur bois que dans les

monuments et sur les revêtements des icones des XV^e et XVI^e siècles.

Cependant, au XIV^e siècle, ces ornements se caractérisent par des motifs rappelant le tissage, des dessins compliqués et des éléments végétaux fortement stylisés.

Au XV^e siècle, on crée des éléments fins et élégants : des croix de différents dessins apparaissent très souvent, des éléments végétaux aplatis et lisses et le décor en forme d'écailles de poissons qui rappelle en même temps les couvertures des églises en bois dans les régions de la Russie du Nord.

Le décor en écailles est souvent accentué par l'alternance d'écailles mates ou polies, parfois remplies de petites rosaces que l'on retrouve tout au long du XVI^e siècle ainsi que des petites rosaces inscrites dans les rectangles.

Le décor du XVI^e siècle qui a un côté graphique et très lisible, calme, est répété selon un rythme régulier. Toute abondance est absente jusqu'à la fin du siècle.

Dans les éléments végétaux de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e, les feuilles partent régulièrement de chaque côté de la tige centrale ou enveloppent des petites rosaces ou des fleurs. Parfois, il s'agit de branches légères, librement courbées sur un fond mat. Des traits en argent noirci sur un fond lisse apparaissent aussi au XVI^e siècle.

Au début du XVIII^e siècle, le dessin est encore lisible ; mais peu à peu un profond changement se produit : l'ornement remplit la totalité de l'espace disponible. Il semble que la volonté de tout décorer soit à la mode.

Dans le premier quart du XVII^e siècle, des parties lisses entre les éléments végétaux se transforment en points en relief. Vers le milieu du siècle, les éléments végétaux s'enroulent en spirales et le dessin devient touffu et inextricable.

A partir du XVII^e siècle l'émaillerie est de plus en plus utilisée dans le décor.

Le XIX^e siècle reprend les différentes formes du passé ou utilise les éléments de l'argenterie occidentale.

La collection Provatoroff

Les icônes que nous présentons dans ce catalogue sont divisées par groupes de provenance et, à l'intérieur de chaque groupe, classées dans l'ordre chronologique.

Nous avons placé d'abord les sept icônes de Novgorod. Parmi elles se trouve l'icône (n^{os} 6a et 6b) qui en russe se nomme «tabletka» (petit panneau) et qui a la particularité de ne pas être exécutée sur un panneau de bois, comme les autres icônes, mais uniquement sur la toile et le fond, composé de plâtre et de colle. Elle est peinte des deux côtés, sa petite taille et sa minceur facilitent le transport et l'utilisation, c'est-à-dire qu'elle peut être tournée du côté correspondant au jour de la fête du saint représenté.

Un nombre assez important de ces «tabletka» est conservé dans la cathédrale de Novgorod⁷.

Ces sept icônes ont les caractéristiques que nous venons de décrire dans la première partie de notre introduction. Les n^{os} 2, 3, 6a et 7 sont particulièrement intéressants par la présentation frontale des saints et leur attitude figée. Par contre, les n^{os} 1, 4, 5 et 6b montrent les saints en mouvement.

Si, à première vue, ces constatations paraissent contradictoires pour le même style, puisque, d'un côté, nous avons tous les saints dans une position semblable, comme s'ils posaient devant l'artiste, et, de l'autre, différents gestes et mouvements des saints ou d'animaux (par exemple n^o 5), nous avons la preuve de la parfaite coexistence des deux tendances dans l'icône n^{os} 6a et 6b, qui sur une face présente les trois saints debout et de front et sur l'autre deux personnages découvrant la tête de saint Jean-Baptiste.

La même constatation peut être faite pour l'icône n^o 2, où nous avons quatre saints présentés dans une frontalité parfaite, alors que dans le haut de l'icône, la composition de la Trinité et les deux saints présentés de trois-quarts penchent la tête vers la composition centrale.

Sur le plan de la couleur, toutes les icônes illustrent les caractéristiques de la peinture de Novgorod.

La seule icône de Pskov (n° 8), une Dormition de la Vierge, manifeste son appartenance à la peinture de cette ville par la position des personnages qui ont l'air figé, par le coloris – malgré des parties endommagées de notre icône, on reconnaît une certaine saturation dans l'opposition des tons sombres des vêtements et des tons rouges violents, ainsi qu'une manière calligraphique dans le traitement des visages, une richesse dans les ornements (les vêtements, la couverture du lit de la Vierge). Tels sont les caractéristiques qui apparaissent dans la peinture de Pskov à partir du XVI^e siècle.

Les régions du Nord sont représentées par quatre icônes du XVI^e et XVII^e siècles, qui nous permettent de reconnaître des personnages aux caractères inhabituels dans la peinture des autres villes de Russie: sur la petite icône (n° 9), dont le centre est occupé par la composition de la Vierge Protectrice («Pokrov»), chacun des saints, l'archange ou sainte Parascève ont la tête directement plantée sur les épaules et si l'on tente de comparer, par exemple, cette sainte Parascève à celle de Novgorod (n° 3), au long cou, il semble que nous sommes en présence de deux races différentes. Cette caractéristique n'est pas toujours présente, mais pour cette icône elle est très significative.

Les deux icônes représentant l'Ascension du prophète Elie dans son char de feu et l'Annonciation, ont des caractéristiques que l'on retrouve dans les régions du Nord, comme par exemple les visages sur l'icône publiée dans le catalogue de la Galerie Tretiakov de Moscou⁸.

Les icônes de Moscou sont représentées par seize pièces se situant entre le XV^e et le XIX^e siècles. Cet éventail nous permet de suivre l'évolution de la peinture moscovite pendant quatre siècles (rendue possible par la présence de mêmes sujets, différentes variantes de la Vierge et l'Enfant), des XV^e, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles.

Deux icônes de saint Nicolas: une avec le Sauveur de Smolensk, une avec le Christ tout-puissant, une Deisis et une Crucifixion.

Si nous observons la Vierge de tendresse du type «Vierge de Korsoun» (n° 13), nous remarquons dans le traitement des visages les passages doux dans le modelé, la forme de tête du Christ, des caractères qui nous indiquent une très forte influence de l'art de Roublev.

La Vierge de Vladimir (n° 14), qui répète le prototype de la fameuse icône byzantine du XII^e siècle, permet de retrouver toute cette finesse dans le traitement des visages, l'habileté dans les draperies, qui s'opposent si fortement à tout ce qu'on a pu voir dans les icônes de Novgorod ou dans celles de la région du Nord.

Nous retrouvons ces mêmes caractères, avec un visage un peu plus doux, dans la Vierge dite de Tikvin (n° 16) ainsi qu'une Vierge de Vladimir (n° 18). Elles confirment la continuité de la tradition. Par contre, la Vierge de Bogoljoubskaïa (n° 25) et la Vierge de Tikvin (n° 26), surtout cette dernière, montrent l'influence de Simon Ouchakov, dont l'art a dominé la peinture de Moscou surtout à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle⁹.

La Vierge allaitant (n° 27) reflète d'une manière lointaine et maladroite le style créé par Ouchakov. Si la peinture de cette icône ne représente pas les qualités voulues, par contre, sa couverture d'argent émaillé du XVII^e siècle, plus ancienne que la partie peinte, est d'une grande qualité.

Dans le groupe des Vierges de la peinture moscovite, nous trouvons encore un prototype de la Vierge Chouiskaïa-Smolenskaïa (n° 28), dont la partie peinte reproduit le modèle du XVII^e siècle, mais la riche couverture d'argent repoussé et gravé, rehaussée de perles et pierres semi-précieuses, présente un travail parfait des orfèvres, dont l'œuvre est signée et datée de 1863. On voit l'habileté extrême de ces artisans qui ont su s'adapter à la nouvelle situation, mieux que le peintre qui n'a fait que reproduire un modèle vieux de deux siècles, sans apporter aucune note personnelle.

Les icônes représentant le Christ tout-puissant (n° 21) à la couverture d'argent, aux décors raffinés et la Crucifixion avec la présence de la Vierge et de saint Jean (n° 22), témoignent de l'influence de la peinture des Godounov. Le visage

du Christ, très raffiné, respecte les proportions classiques, alors que la Crucifixion se dégage sur un fond vert, comprenant une architecture plutôt lourde, se trouvant en opposition avec les personnages élancés, surtout ceux de la Vierge et de saint Jean.

Cette tradition des personnages bien proportionnés, dans la période qui précède l'influence prépondérante de la peinture d'Ouchakov, se retrouve dans l'icone du Saint-Sauveur de Smolensk (n° 20) et de Deisis (n° 23).

La trinité de l'Ancien Testament ou l'Hospitalité d'Abraham (n° 24), dans sa forme réduite uniquement aux trois anges, est devenue très populaire, surtout après la célèbre icone de Roublev. Cette composition montre une continuité dans la tradition comme les icones précédentes, bien qu'elle se situe à la fin du XVII^e ou tout au début du XVIII^e siècle. Il s'agit d'un exemple qui, une fois de plus, démontre la complexité des tendances: d'une part, un style attaché aux traditions, d'autre part, la peinture officielle représentée à cette période par l'école d'Ouchakov. Cette icone a reçu plus tard un revêtement d'argent émaillé exécuté à Moscou par Hlebnikov et qui porte la date de 1886.

Quatre icones portant les n°s 29 à 32, et montrant: la Trinité ou l'Hospitalité d'Abraham (cette fois dans la version traditionnelle), un saint Nicolas faisant à l'origine partie d'une iconostase, la Nativité et la Vierge de Pimen, sont représentatives de la peinture du Centre; bien qu'appartenant au même groupe et exécutées entre le XVI^e et le XVII^e siècles, elles ne présentent pas de ressemblances entre elles. De plus, elles n'ont pas les éléments typiques qui caractérisent la peinture que l'on appelle peinture de la Russie du centre. Celle-ci, surtout depuis le XVI^e siècle, est riche en éléments d'architecture qui créent réellement un espace dans lequel se déroule la scène, avec un emploi du mobilier qui, dans les compositions, dénote, de la part des artistes, un intérêt particulier. Cette conception est étroitement liée au développement des villes marchandes de la région de la Volga, où les négociants fortunés attachaient beaucoup d'importance aux signes extérieurs de la richesse.

Nos icônes, à part la Trinité, où l'on dénote le souci du peintre dans l'exécution des sièges, de la table et des couverts, n'offrent pas beaucoup de détails caractéristiques de la peinture du centre de la Russie. C'est surtout en se basant sur la qualité et le type des visages que nous avons pu localiser les quatre icônes dans ce groupe.

Il faut signaler, cependant, que, isolément, chacune de ces icônes possède un caractère propre à la peinture de la Russie centrale: les tons sombres, inégalement accentués, surtout dans la Vierge de Pimen et dans saint Nicolas qui, avec son polystavrion dont la partie droite a été repeinte, se dégage sur un fond ocre.

Deux icônes, peintes à la manière des Strogonoff, comprennent un sujet central entouré de nombreuses scènes.

Le n° 33 a pour sujet central la Resurrection entourée, d'une part, par les scènes de la vie du Christ et, d'autre part, dans le registre suivant, par les fêtes liturgiques. Le n° 34 représente le prophète Elie dans son char de feu, entouré des scènes de sa vie. Chacune de ces petites compositions comprend une foule de personnages dont chacun est traité avec la minutie qui caractérise ce genre de peinture. Il ne semble pas que ces deux icônes aient été exécutées directement pour la famille Strogonoff, mais tout simplement réalisées par des peintres de qualité, travaillant dans le même style.

Sur ces deux icônes figurent les textes commentant les sujets peints; ils sont gravés dans l'icône n° 33 sur le cadre d'argent qui l'entoure, alors que dans l'icône du prophète Elie, n° 34, ils sont inscrits dans des petits médaillons placés sur les bords.

Les icônes n°s 35 et 36 ont été exécutées par des moines de monastères russes. La première a pour sujet principal la Vierge au buisson ardent avec, au-dessus, l'Annonciation, surmontée de la Trinité de l'Ancien Testament. Elle comprend de longs textes explicatifs, écrits de chaque côté de la composition, manière très significative de la peinture monastique, qui se

souciait de la lecture correcte des scènes représentées afin d'éviter aux fidèles des interprétations libres et de leur rappeler ce qu'ils devaient voir et comprendre. Le n° 36, qui représente la Deïsis, est une icône sculptée, aux visages peints.

Les icônes sculptées dans les monastères imitent, avec des matériaux modestes, les riches couvertures en métal précieux ; il en est ainsi de cette icône n° 36, couverte à l'origine de feuilles d'or, aujourd'hui partiellement disparues.

La dernière icône (n° 37), Jésus-Christ tout-puissant entouré des fêtes liturgiques, représente la manière de Palech, exécutée probablement à Mstera, village voisin, traitée à la manière des Strogonoff. Elle comprend aussi des scènes aux nombreux personnages ; elle traduit cependant les signes de la dernière période de la peinture d'icônes au XVIII^e siècle.

La seule icône ne faisant pas partie du monde russe (n° 38) est un saint Georges exécuté par Georges Kortevas, qui a signé son œuvre, artiste connu ayant travaillé en Crète dans la deuxième moitié du XVI^e siècle.

Dans notre introduction, nous nous sommes surtout efforcé de donner un aperçu aussi bref que possible, qui permet de situer la collection Provatoroff, que nous décrirons pièce par pièce dans les pages qui vont suivre.

A la fin nous donnerons une bibliographie sommaire.

Nous avons surtout utilisé le magnifique catalogue raisonné d'icônes de la collection de la Galerie Tretiakov de Moscou, réalisé par V. I. Antonova, N. E. Mneva, le catalogue de la collection Korin, par V. I. Antonova (tous les deux en russe) et les ouvrages parus ces dix dernières années, consacrés à la peinture des différents centres de la Russie médiévale, ouvrages qui sont en général le résultat d'expositions consacrées chaque fois à une région de la Russie et comprennent souvent des résumés dans une des langues occidentales et souvent richement illustrés.

NOTES

¹ XYNGOPOULOS, André, Les icones portatives, dans: *L'art byzantin*, 9^e exposition du Conseil de l'Europe, Athènes 1964, pp. 229-234.

² Il existe aujourd'hui une bibliographie très importante sur l'iconoclasme et ses conséquences. A notre avis, le meilleur travail concernant les débuts de la querelle reste, malgré 44 années écoulées, la publication de Georges OSTROGORSKY, Les débuts de la querelle des images, dans: *Mélanges Charles Diehl*, T. I, Paris 1930, pp. 235-255.

³ LAZAREV, V. N., *Novgorodian Icon-Painting*, Moscou 1969, p. 42 (en russe et en anglais).

⁴ LAZAREV, V. N., Peinture et sculpture du grand-duché de Moscou, dans: *L'histoire de l'art russe*, Moscou 1955, T. III, p. 114 (en russe).

⁵ ZINOVIEV, N. M., *L'art de Palech*, Leningrad 1968 (en russe); et NEKRASSOVA, M. A., *L'art de Palech*, Moscou s. d. (entre 1950 et 1960, en russe).

⁶ CHATZIDAKIS, M., Les icones grecques en Suisse, dans: *Les icones dans les collections suisses*, Musée Rath, Genève 1968; et *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise 1962.

⁷ LAZAREV, V. N., op. cit., pp. 39-42, pl. 64-76.

⁸ ANTONOVA, V. I., MNEVA, N. E., *Catalogue de la peinture ancienne russe*, Galerie Tretyakov, Moscou 1963, T. II, p. 486, pl. 177 (en russe).

⁹ RADOJCIC, S., *Les maîtres de l'ancienne peinture serbe*, Belgrade 1955, p. 118 (en serbo-croate, avec résumé en français), parlant de l'opposition d'un artiste serbe du XVII^e siècle qui s'opposa à l'art d'Ouchakov. Radojcic dit: «... Ouchakov et ses disciples, avec leur semi-rénovation, créent un style bâtarde, assemblant en un seul tout des éléments inassimilables. Le passage de l'ancien au moderne s'est effectué dans la crise d'une tentative avortée de la création d'un style qui rappelle sensiblement le maladroit et faux pathétique des romanistes hollandais ...»

CATALOGUE

ABRÉVIATIONS

ANTONOVA

ANTONOVA, V. I., *Drevnorusskoïe iskusstvo v sobranii Pavla Korina*. Moscou 1966.

ANTONOVA & MNEVA

ANTONOVA, V. I., MNEVA, N. E., *Gosudarstvennaïa tretïakovskaïa gallereia. Katalog drevnerussloï zivopisi*, Moscou 1963.

KONDAKOV

KONDAKOV, N. P., *Russkaïa ikona*. Prague 1929–1931.

GOLDBERG, L'orfèvrerie

GOLDBERG, T., MICHOUKOV, T., PLATONOVA, N., POSTNIKOVA-LOSSEVA, M., *L'orfèvrerie et la bijouterie russes aux XV^e–XX^e siècles*. Moscou 1967.

RÉAU

RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*. Paris 1956–1959.

Ambon: tribune surélevée à l'entrée du chœur de certaines basiliques et églises orthodoxes.

Chiton: tunique, courte et sans manche pour les hommes, longue avec manches et serrée à la taille pour les femmes.

Epitrachilion: étole constituée d'une longue bande d'étoffe ornée de croix, agrafée sur la poitrine et maintenue par une ceinture.

Himation: manteau.

Mandorle: gloire en forme d'amande dans laquelle apparaît le Christ en majesté.

Maphorion: voile qui couvre la tête et les épaules.

Omophorion: longue écharpe blanche, passée autour du cou et retombant par devant en une seule bande. C'est depuis le IV^e siècle l'insigne épiscopal par excellence, dérivé sans doute du voile de la Vierge.

Phylactère: banderole à extrémités enroulées portant des légendes du sujet représenté, ou petite boîte carrée renfermant des bandes de parchemin sur lesquelles sont inscrits des versets de la Bible.

Polystavrion: chasuble blanche constellée de croix.

1 PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE

Novgorod

XV^e/XVI^e siècle

28 × 22 × 2,2 cm

Panneau de tilleul. Au verso, au centre, traverse de bois de droite à gauche

La Vierge enfant, de petite taille, entourée d'Anne, de Joachim et d'une jeune fille symbole de la pureté, se dirige vers Zacharie qui l'accueille.

Au-dessus, dans la partie droite, la Vierge assise apparaît encore une fois (mais en plus petit); un ange lui apporte de la nourriture.

La scène se déroule dans un riche décor architectural. Un baldaquin vert, aux ombres brunes, aux rideaux rouges flottant, occupe la partie gauche. Un velum relie le baldaquin au temple.

La Vierge est vêtue d'une robe verte, ainsi que Joachim, Zacharie et la jeune fille, et son maphorion est brun foncé. Le manteau de Zacharie est rouge, décoré de blanc, alors que le maphorion d'Anne est rouge clair comme les rideaux. L'ange est vêtu d'un chiton vert et d'un himation rouge, également semblable aux rideaux.

L'architecture est vert clair et ocre, les décors vert foncé, blancs et bruns. Les portes du temple sont brunes, striées de noir. Les incarnats sont traités en ocre-brun, éclaircis parfois de blanc; les ombres sont brun foncé. Le fond, à l'origine couvert d'or, est partiellement conservé. Les inscriptions en rouge ont disparu. Il ne reste que le monogramme de la Vierge inscrit en or sur la porte du temple, au-dessus de sa tête.

Zacharie se tient sur un marchepied ocre, décoré de blanc et brun. Les nimbes étaient à l'origine dorés, comme on le remarque par des fragments et le nimbe auréolant la tête de la Vierge dans le haut de la composition.

Stylistiquement, cette icône est très proche des icônes «tabletki» (voir notre catalogue, nos 6a et 6b) publiées par LAZAREV dans *Novgorodian Icon-Painting*, Moscou 1969, nos 68 à 76, notamment 74, qui situe la série des «tabletki» à la fin du XV^e siècle.

L'ange volant ayant le corps et les pieds enveloppés dans une cape rouge, est souvent présenté dans la peinture russe (voir LAZAREV, op. cit., «La bataille des Novgorodiens contre les Souzdaliens», I^{er} registre, ainsi que ANTONOVA & MNEVA, cat. op. cit, T. I, ill. 73).

Lors de l'exposition de la peinture ancienne à Moscou en 1973, trois styles bien différents de la peinture de Novgorod ont été définis.

Iconographie

La composition de la Présentation de la Vierge au Temple fut inspirée par le texte apocryphe du protévangile de Jacques, chap. VII et VIII.

Suivant la légende, Marie fut confiée à Dieu, selon la promesse faite par ses parents, à l'âge de trois ans, envoyée au temple de Jérusalem où elle séjourna douze ans nourrie par un ange.

Les origines iconographiques sont byzantines. En Russie, l'exemplaire connu le plus ancien date du XI^e siècle (fresque de la cathédrale de Kiev).

Devant le temple de Jérusalem, le grand prêtre Zacharie reçoit la petite Marie, accompagnée de ses parents Joachim et Anne et de jeunes filles. Dans la composition, Marie figure deux fois. La seconde fois, elle est assise sur les marches de l'autel et reçoit la nourriture que lui apporte un ange. (ANTONOVA, V.I., MNEVA, M.E., Catalogue de l'ancienne peinture russe de la Galerie Tretyakov, Moscou 1963, T. I, p. 162.)

Le fait de voir deux fois le même personnage à l'intérieur

d'une scène n'est pas rare du tout et ne troublait pas les croyants; ils lisaient ces compositions comme des récits illustrés, telle la génération actuelle, habituée à ce genre d'illustrations à travers les bandes dessinées.

2 SIX SAINTS ET LA TRINITÉ – HOSPITALITÉ D'ABRAHAM

Novgorod

1^{re} moitié du XVI^e siècle

40,5 × 32 × 2 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses en sens opposé

Quatre saints en pied, surmontés d'une composition de la Trinité de l'Ancien Testament et de deux saintes représentées à mi-corps.

De gauche à droite, saint Serge de Radoneje, saint Cyrille Belozerski (du lac Blanc), sainte Catherine et sainte Marie l'Egyptienne.

Au registre supérieur, dans un demi-cercle, trois anges assis autour d'une table, symbolisant la Trinité ou l'Hospitalité d'Abraham. A gauche de ce demi-cercle sainte Anastasie (?) et à droite sainte Parascève.

Saint Serge et saint Cyrille portent des vêtements monastiques bruns, doublés de vert, aux plis brun foncé. Saint Serge est revêtu, sous sa cape brune, d'une robe ocre-rouge éclaircie de blanc, alors que saint Cyrille porte une robe ocre aux plis bruns, éclaircie de blanc. Les épitrachilions sont verts avec des croix rouges.

Sainte Catherine, couronnée, porte une robe rouge aux plis bruns, éclaircie de blanc.

Sainte Marie l'Egyptienne, dont le buste est en partie découvert, porte une draperie brune, brun clair, aux plis plus foncés dont les parties claires sont striées de blanc.

Sainte Catherine tient une croix dans sa main droite, alors que les trois autres saints tiennent des phylactères.

Sainte Anastasie (?) est vêtue d'une robe rouge et d'un

maphorion vert aux plis foncés et sainte Parascève d'une robe verte et d'un maphorion rouge aux plis foncés. Toutes deux tiennent une croix : celle de sainte Anastasie est noire, celle de sainte Parascève blanche.

Tous les incarnats sont traités en ocre-brun avec des ombres vertes et les visages sont rehaussés de quelques touches de blanc. Les ombres très fortement soulignées accentuent les yeux et le modelé des visages. La tête de saint Serge semble avoir été retouchée ; la coiffure, la barbe et le visage de saint Cyrille sont traités en blanc, alors qu'ils apparaissent en ocre-blanc chez saint Serge.

Au milieu du registre supérieur, dans un demi-cercle aux décors symbolisant des nuages, figurent trois anges autour d'une table représentant, dans une version simplifiée, la scène de l'Hospitalité d'Abraham ou la Trinité de l'Ancien Testament. Sur un fond vert, repris en vert foncé et brun, souligné par des rehauts blancs, cette composition symbolise, par le choix de cette couleur, le monde invisible dans lequel se trouve la présence de la Trinité. Cette icône s'apparente, par la position des saints et sa composition, à celle qui est publiée dans le catalogue d'ANTONOVA & MNEVA, T.II, pl. 7.

Iconographie

Saint Serge de Radoneje – saint russe, il naquit à Radoneje en 1314. Fondateur de la célèbre Lavra de la Trinité-Saint-Serge, il figure parfois dans des scènes dont l'iconographie ne justifie pas toujours sa présence. Il est présenté avec Cyrille Belozerski (voir ANTONOVA & MNEVA, T.II, p. 209, cat. 625, pl. 76). Dans la «Description du Trésor», il est indiqué que saint Serge de Radoneje a béni l'icône de la Trinité avant le combat contre les Tatars, près du champ de bataille de Kulikovo en 1380 (voir ANTONOVA & MNEVA, T.II, p. 291, cat. 754).

ANTONOVA, op. cit., T. II, p. 299, cat. 768, signale que saint Serge est représenté dans l'illustration de la «Vie du Métropolite Alexis de Moscou».

Saint Cyrille Belozerski – saint russe, qui fonda dans la Russie du Nord le monastère du lac Blanc. Souvent représenté

avec d'autres saints. Voir ANTONOVA & MNEVA, T.I, cat.253, 254, 301, 305, 306, 314; T.II, cat.30, 52, 69, 125, 139, 140, 141, 184, 209, 215, 216, 217, 245, 291, 353.

Sainte Catherine d'Alexandrie – martyre, sous l'empereur Maximilien, fille de roi, elle porte une couronne confondue parfois avec celle des martyrs. Le plus célèbre des monastères qui lui sont consacrés est celui du Mont Sinaï.

Sainte Marie l'Egyptienne – ancienne prostituée, se retire au désert selon le conseil reçu de l'icône de la Vierge de Jérusalem; elle meurt après avoir reçu la communion des mains de Zozime. Voir LAZOVIC, MIROSLAV, Un triptyque portatif russe des collections du Musée d'art et d'histoire, dans: *Genava XIV. 1966*, p.106.

Sainte Anastasie – martyre. Ses reliques se trouvent dans la cathédrale de Zadar. En Russie, elle est souvent jumelée avec sainte Parascève. Voir RÉAU, T.III, p.73.

Pour sainte Parascève, voir icône suivante (n° 3).

Pour la Trinité, voir icône (n° 29).

3 SAINTE PARASCÈVE

Novgorod

XVI^e siècle

31 × 25 × 2,3 cm

Panneau de tilleul

Au verso, deux traverses en sens opposé

A mi-corps, tenant la croix dans la main droite et un phylactère enroulé dans la gauche. Elle est vêtue d'une robe vert-brun et d'un manteau rouge, dont l'encolure et la ceinture sont ocre-brun strié d'or. Sa coiffe est blanche avec un décor et une bordure noirs.

Le visage est très figé, avec de grands yeux. Incarnat aux ombres vert-brun foncé. A l'origine, le nimbe et le fond de l'icône étaient dorés. La croix et le cercle rouge qui entourent le nimbe ont été repeints; les doigts de la main droite ont été fortement restaurés.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T.I, pp.113, 114 et 319, cat. 260; p.319, note 2.

On connaît quatre saintes Parascève :

1. Grande martyre (celle représentée sur notre icône) – fête le 28 octobre. Appelée en russe Pjatnitsa, ce terme vient de vendredi, jour de marché, d'où sa popularité à Novgorod, grande ville marchande – puisqu'elle était la patronne des marchands et des voleurs.

2. Sainte Parascève serbe – fête le 14 octobre. Appelée Petka (également de vendredi, mais dans une prononciation serbe). Elle n'est pas grande martyre mais «Prepodobna» (bienheureuse).

3. Sainte Parascève – martyre de la ville de Rome (fête le 25 juillet).

4. Sainte Parascève – une autre martyre dont la fête a lieu le 20 mars. Est citée par les manuels des peintres comme la sœur de la Samaritaine Photine.

L'iconographie de ces quatre saintes est sans grand changement. Elle s'inspire de celle de l'art byzantin qui symbolise pour sainte Parascève le Vendredi saint, jour de la Passion du Christ. Le portrait de la sainte est fréquemment entouré des scènes de sa vie (voir CHATZIDAKIS, V., DJURIC, LAZOVIC, Les icônes dans les collections suisses, Genève 1968, cat. et pl. 133).

4 SAINT MARC ÉVANGÉLISTE

Novgorod

Début du XVI^e siècle

60 × 44 × 3 cm

Panneau de tilleul. Au verso, une traverse en bas

L'évangéliste Marc, assis de trois-quarts, écrivant à un pupitre.

A l'arrière-plan, une architecture importante entoure la composition.

Il est vêtu d'un himation vert foncé avec des parties plus

claires et rehaussé de blanc. Il tient de la main gauche un livre qui repose sur ses genoux et écrit de la droite. Il est assis sur un siège ocre-brun, strié de brun, les pieds reposant sur un marchepied ; à l'origine ce siège était décoré d'or. Devant lui, un pupitre de même style.

Les parties verticales du mobilier sont ocre-brun et les parties horizontales ocre à décors blancs.

L'incarnat ocre-brun, aux ombres brunes, a des parties éclairées de blanc. Barbe, cheveux, brun foncé.

L'architecture est verte, rouge et ocre ; les toits verts et vert foncé supportent un rideau et un velum rouges.

Une partie des éléments de l'architecture, notamment sur les façades rouges, a disparu lors d'un nettoyage trop poussé. Le fond non couvert par l'architecture indique que l'évangéliste Marc portait un nimbe doré dont on distingue encore quelques fragments.

Le sol est vert ; le bas du cadre de l'icône a été restauré ainsi que le tour des pieds du personnage. Les inscriptions ont disparu, à l'exception de celle qui se trouve sur le livre où l'on distingue une initiale rouge et des lettres brun foncé : ЗАЧЯЛО ЕВА.

Comparaisons : voir ANTONOVA, pl.19 : l'icône du Rédempteur tout-puissant, rappelle par le traitement du visage du Christ, le mobilier et les draperies, celle de l'évangéliste Marc.

Antonova date l'icône de la collection Korin de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e siècle.

Iconographie

Saint Marc Evangéliste. Voir ANTONOVA & MNEVA, T.I, p.85.

On peut citer comme exemple une icône de Novgorod datant du XIII^e siècle. L'évangéliste est souvent représenté sur un des deux battants de la porte royale de l'iconostase. Au sommet de cette porte figure l'Annonciation : à gauche, l'archange et à droite, la Vierge. L'espace restant est subdivisé en quatre parties réservées à un évangéliste, souvent représenté en train d'écrire. Symbole de Marc : le lion.

5 SAINT GEORGES TERRASSANT LE DRAGON

Novgorod

XVI^e siècle

31 × 24 × 2 cm

Panneau de tilleul. Au verso, au centre, traverse de bois

Saint Georges monte un cheval blanc et enfonce sa lance dans la gueule du dragon situé sous les pieds de son cheval.

Vêtu en soldat romain, saint Georges porte une armure ocre-brun aux décors d'or, une robe vert clair, un pantalon vert foncé. Son bouclier brun, au décor en forme de rosace, est fixé à son bras gauche. Il est revêtu d'un manteau rouge, décoré d'or qui flotte derrière lui.

L'incarnat est brun, les traits du visage brun foncé, aux ombres vertes.

Saint Georges tient les rênes du cheval dont l'harnachement et la selle sont ocre-brun et rouges avec des rehauts de blanc.

Le dragon brun dont le pourtour est noir, a le corps pointillé d'ocre-blanc. Sa tête est rouge, ses pattes rouges, striées d'or.

Un quart de cercle vert foncé, aux étoiles d'or et la main de Dieu qui bénit le saint, occupent l'angle supérieur droit de la composition. Le paysage, très accidenté, est ocre-brun et des parties rocheuses gris-blanc. Le fond en or est en grande partie conservé. Un décor végétal légèrement incisé entoure le cadre de l'icone, dont la partie droite a été restaurée. L'inscription est peu lisible: les deux premières lettres pourraient être l'abréviation de СТИ (saint en slavon), ou ОА (de ΟΑΓΙΟС en grec). Dans certaines icônes de Novgorod, le mot saint est écrit en grec suivi de ЁГО...БИ (Georges en slavon).

Un saint Georges, proche de notre icône, est conservé dans le Musée russe de Leningrad. Voir KONDAKOV, *Icone Russe*, Prague 1929, T. II, pl. 90.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T. I, pp. 88, 89, cat. 18.

Le thème de saint Georges terrassant le dragon s'inspire des légendes décrites dans la littérature de l'Orient grec. Les sources de cette légende remontent aux cultes préchrétiens. (DELHAYE, H., *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909, pp.45-76.)

Dans ce récit, saint Georges a vaincu le terrible dragon qui exige des victimes humaines. Il sauve ainsi de la mort la fille du roi et tout le royaume.

En Russie, ce sujet a connu rapidement une très grande popularité, déjà dans la période précédant l'invasion mongole. Ce miracle est présenté sous deux formes; notre icône est une version simplifiée: saint Georges à cheval terrasse le dragon qui se trouve au pied de sa monture, alors que dans un angle supérieur de l'icône la main de Dieu qui bénit apparaît dans un nuage.

La version élargie comprend en plus la fille du roi tenant le dragon en laisse, une architecture fortifiée avec le roi et la reine, parfois des soldats observant le combat. Le roi jette les clefs de la ville à saint Georges, le vainqueur. Plus tard, dans la période postbyzantine, un enfant accompagne saint Georges sur sa monture (cf. *Les icônes dans les collections suisses*, Genève, Musée Rath, 1968, cat. n° 46, pl.46).

6a TROIS SAINTS

Novgorod

XVI^e siècle

24 × 20 cm/3 mm

«tabletka» – petit panneau exécuté uniquement sur toile

Trois saints, debout, de face, dans une présentation légèrement différente. De gauche à droite: le bienheureux Demetre, en vêtement de moine, tient un phylactère déplié blanc, aux lettres noires. Sa robe est ocre-rouge, aux plis brun foncé en partie rehaussée de blanc. Il porte un épitrachilion vert à croix rouges et une cape ocre-brun, aux plis brun foncé. Au centre, devant un ciborium, se tient sur un marchepied Alexis le Mé-

tropolite de Moscou, vêtu d'habits richement décorés blancs et or et dont les parements sont couverts de pierres précieuses. Il tient un livre, dont les plats en or sont ornés de perles et de pierres précieuses. Sa coiffe est blanche, le haut en est strié d'or sur fond ocre-brun. Au milieu un séraphin. A droite, le saint guerrier Demetre Stratelate, vêtu en soldat romain, porte une armure décorée d'or, une tunique ocre-rouge et un manteau vert clair. De la main droite, il brandit une épée noire et tient dans la gauche une lance noire. Ses bottes sont ocre-brun, striées d'or.

Chaque saint est entouré d'un décor polychrome stylisé.

Les incarnats sont traités en ocre et ocre-brun, les ombres en vert. Le nimbe est obtenu par des cercles rouges sur fond doré. Le sol est vert foncé et le fond or. Le nom des saints est inscrit en lettres rouges ПРЕПОДОБНЫИ ДІМИТРЕИ; МИТРОПОЛИТЬ АЛЕКСЕИ; СТИ ФЕОДОР СТРАТИЛАТ.

Iconographie

Trois saints en pied (voir ANTONOVA & MNEVA, T. I, p. 339, cat. 279).

Alexis, au centre, sous un baldaquin. Né entre 1292 et 1298, mort en 1378. Il fut une personnalité importante de l'Eglise russe et de l'Etat, déjà dans le duché de Ivan Ivanovitch Krasnii, entre 1353 et 1359. Il géra les affaires de l'Etat jusqu'à la majorité de Demetre Ivanovitch Douski (1359–1389). La biographie du Métropolite Alexis existe en plusieurs versions.

En 1315, il entre au monastère moscovite de l'Annonciation et en 1352, il est évêque de Vladimir. En 1354, il est nommé Métropolite de toute la Russie.

A partir du XV^e siècle, il devient un personnage très important et populaire dans l'iconographie russe. Il est souvent représenté entouré des scènes de sa vie et des miracles qu'il a accomplis, dont certains sont relatés dans des versions plus tardives de la biographie du Métropolite. Ceci nous permet souvent de déterminer la date d'exécution d'une icône en fonction des scènes qu'elle représente.

A gauche, Prepodobni¹ Demetre Prilutski, en vêtement de moine. Il figure souvent dans les icones soit entouré d'autres saints russes, soit sur les bords de l'icone, illustrant différentes variétés iconographiques de la représentation de la Vierge.

Theodor Stratelate, guerrier, saint militaire, patron de plusieurs empereurs russes. Souvent représenté avec Theodor Tiron, ou d'autres saints. Il est vêtu en soldat romain et souvent représenté sur le cadre des icones qui entourent la composition centrale.

Remarque

Ces petits panneaux peints des deux côtés ont été exécutés uniquement sur toile, renforcée d'un support composé de plâtre et de colle. Voir LAZAREV, V., *Novgorodian Icon-Painting*, Moscou 1969, pp. 39-42.

¹ Bienheureux.

6b INVENTION DE LA TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE

Novgorod

XVI^e siècle

24 × 20 cm/3 mm

(Voir 6a)

Un jeune moine, de trois-quarts, et un vieillard de profil, découvrent la tête de saint Jean-Baptiste le Précurseur, présentée sur un support.

Le jeune moine est vêtu d'une robe ocre-rouge, aux nombreux plis soulignés de brun, d'une cape brune et d'une coiffe noire. Il tient de ses deux mains une pelle brune. Il se penche vers le centre de la composition où repose la tête de saint Jean, qu'il vient de déterrer. La tête, entourée d'une auréole, est placée sur un présentoir dont le pied est de couleur ocre et strié d'or. Un vieux moine barbu se penche sur la tête du Précurseur; il est vêtu d'une robe ocre-brun, aux plis noirs et blancs

et d'une cape brun foncé. Le trou creusé par le jeune moine est noir ; la scène se déroule dans un paysage accidenté ocre-brun et ocre-rouge, aux roches gris-blanc. Quelques brins d'herbe sont peints en noir et brun foncé, alors qu'un arbuste, situé au-dessus de la tête de saint Jean, est vert très foncé.

L'incarnat ocre-brun est modelé en dégradé ; les traits des visages sont exécutés en brun. Entre les sommets des roches, le fond est or. L'icone est encadrée de rouge ; l'inscription se rapportant à la composition est écrite en lettres blanches sur le fond des roches : ОБРЪТЕНІЕ ЧТНІА ГЛАВЫ ПРѢТЕЧЕБЫ. Au-dessus du trou dans lequel la tête de saint Jean a été découverte, se trouve en lettres noires, l'inscription : Иωα.

Iconographie

Invention de la tête de saint Jean-Baptiste – scène souvent représentée comme illustration de la vie de saint Jean-Baptiste.

Voir ANTONOVA & MNEVA, T. II, pp. 211, 273, 471.

7 SAINTES OULITA ET OULIANA

Novgorod

2^e moitié du XVI^e siècle

31,5 × 25 × 2,2 cm

Panneau de tilleul. Au verso, au centre, traverse de bois

Deux saintes debout, de face : à gauche sainte Oulita et à droite sainte Ouliana. Un troisième personnage – l'enfant de la sainte Oulita, le petit Kirik – qui se trouvait entre les deux saintes, a été effacé.

Sainte Oulita porte une robe rouge aux plis bruns, un manteau vert lumineux aux parements blancs décorés de noir comme sa coiffe ; il est orné à la hauteur des coudes de perles et de pierres précieuses sur un fond en or. Elle tient une croix blanche.

Sainte Ouliana est plus modestement vêtue d'une robe brun-rouge dont les plis sont indiqués par un mouvement que fait la sainte. Son manteau est vert aux plis bruns. Sa coiffe

rappelle celle de sainte Oulita. Elle tient une croix brune de la main droite et de la gauche fait un geste de prière.

Les incarnats en ocre-brun et ocre sont traités en dégradé afin d'obtenir le modelé des visages et des mains. Les ombres sont vertes.

Les deux visages sont très expressifs et d'une qualité picturale exceptionnelle.

Le sol est vert et le fond blanc. Cette icône possédait jadis un revêtement dont on distingue encore les marques des clous. Seul le cadre a subi d'importantes restaurations.

Iconographie

Oulita avec le petit Kirik. Voir ANTONOVA & MNEVA, T. II, cat. 569, pl. 58.

Ouliana – martyre : elle figure dans « l'illustration de la vie de saint Nicolas » qui lui est apparu une fois, ou encore dans d'autres compositions, notamment dans les icônes ayant la Vierge pour thème principal.

8 DORMITION DE LA VIERGE

Pskov

XVI^e siècle

35,5 × 31 × 3 cm

Uniquement la partie peinte est ancienne, elle est incrustée dans un panneau moderne

La Vierge occupe le centre de la composition ; le Christ se trouve derrière elle. Les apôtres, les Pères de l'Eglise et deux femmes sont groupés autour de son lit et aux côtés du Christ.

La Vierge est vêtue d'une robe noire et porte un maphorion brun-rouge aux parements et étoiles en or. Elle repose sur un lit recouvert d'un drap blanc, la tête appuyée sur un polochon rouge strié d'or. Le lit est ocre-brun avec un décor en or. Six apôtres, groupés à la tête et au pied du lit, sont vêtus de vert, rouge, brun, ocre, brun-rouge et vert foncé. Un juif, devant le

lit de la Vierge, tente de perturber la cérémonie; il en est empêché par l'archange Michel qui brandit un glaive afin de lui couper les bras.

L'archange porte une tunique rouge; ses ailes sont striées d'or. Le juif agenouillé, les bras levés, est vêtu d'une robe vert foncé, de pantalons rouges et d'un manteau brun-rouge. Derrière la Vierge, le Christ dans une mandorle noire striée d'or porte un himation ocre dont les plis sont bruns et dorés. Il se penche sur la tête de la Vierge et bénit de la main droite; de la gauche, il tient l'âme de la Vierge représentée sous la forme d'un nouveau-né emmailloté.

A gauche, une pleureuse, en rouge, est au côté d'un Père de l'Eglise en vêtement liturgique blanc et ocre: il tient un livre dont la couverture est en or et les tranches rouges. A la droite du Christ, un autre Père de l'Eglise, portant également un vêtement liturgique, est représenté d'une manière identique. A ses côtés se trouve une femme en vert très foncé.

Un séraphin aux ailes rouge vif apparaît derrière des fragments d'architecture rouge et ocre-blanc, au-dessus de la mandorle du Christ.

Les incarnats sont ocres, ocre-brun aux ombres brun-vert. Les parties des visages s'éclairent jusqu'au blanc.

Le fond de l'icone était probablement vert, comme la partie située derrière le séraphin. Le sol est brun.

Cette icone a été transposée sur un nouveau support. Seule la partie peinte est ancienne. Les ors des nimbes ont disparu. Le vêtement du jeune apôtre, à l'extrême gauche, a été fortement endommagé.

Cette icone rappelle stylistiquement celle de la Trinité, deuxième moitié du XVI^e siècle. Voir ANTONOVA & MNEVA, T. II, pl. 13.

Iconographie

Il convient de chercher l'origine iconographique de ce thème dans la tradition populaire influencée par les chants de l'Eglise et les textes apocryphes.

On connaît différentes compositions de cette même scène :

entourant la Vierge «endormie», les apôtres sont groupés en général 6 du côté de la tête et 6 au pied du lit; se mêlant à eux, les saints, dont le nombre varie également – entre 2 et 6 ou même davantage – et les pleureuses. Au centre, derrière la Vierge, le Christ portant l'âme de la Vierge représentée sous la forme d'un nouveau-né emmailloté. Selon la tradition rapportée par les textes apocryphes, l'ange coupe les bras du juif Jechonias qui voulait profaner le corps de la Vierge.

Dans la version élargie, les anges guident sur les nuages les apôtres qui, selon la promesse faite à la Vierge, sont venus pour l'accompagner dans son dernier voyage. L'apôtre Thomas, arrivé trop tard, voit la Vierge s'élever au ciel; il lui demande sa ceinture pour montrer aux autres apôtres qu'il l'a véritablement vue.

Au sommet de la composition figure la porte du Paradis où les anges accueillent la Vierge.

Notre icône présente une version abrégée de cette scène: le voyage des apôtres est supprimé.

La représentation la plus majestueuse de «la Dormition de la Vierge» dans la peinture orthodoxe, sommet de l'art européen du milieu du XIII^e siècle, se trouve conservée dans le monastère de Sopocani en Yougoslavie.

9 VIERGE PROTECTRICE ENTOURÉE DE L'ARCHANGE ET DE SIX SAINTS

Région du Nord

XVI^e siècle

Revêtement d'argent XVII^e siècle

27,5 × 23 × 2,5 cm

Panneau de tilleul. Au verso, au centre, traverse de bois

Au centre de l'icône figure la Vierge Protectrice («Pokrov» en russe) entourée de 8 saints.

L'artiste, dans un espace restreint, a naïvement présenté la Vierge sur un socle, entourée des bustes des saints et de deux anges en robe. Au bas de la composition, 4 personnages parmi

lesquels André «Fou-en-Christ» et son disciple Epiphane qui, tous deux, ont fait l'objet d'une vision.

La Vierge est vêtue d'une robe ocre-brun, d'un maphorion brun foncé décoré d'étoiles en pointillé blanc. Les anges portent des vêtements rouges et bruns de même que les autres saints, à l'exception de ceux qui figurent à gauche de la composition : ils sont représentés en buste et revêtus de vêtements liturgiques. L'architecture de l'église de Blachernes est brune avec une abside blanche.

En fait, l'artiste aurait dû représenter la Vierge apparaissant au sommet de l'abside entourée par de nombreux saints et des anges. Dans cette composition il semble avoir voulu rendre cet événement plus réel, en «posant» la Vierge sur un support plus solide.

Au registre supérieur, de gauche à droite sont représentés à mi-corps, l'archange Gabriel avec un chiton brun, un himation rouge, les ailes brunes ; à ses côtés un saint non identifié, vêtu de brun, et Philippe, Métropolite de Moscou, portant coiffe blanche avec une croix rouge, symbole de sa dignité. A gauche et à droite de la composition de la Vierge Protectrice, saint Zozime et saint Saba Solovetzki, vêtus tous deux en moine, avec une robe ocre-brun et une cape brun foncé.

Le dernier registre est occupé par saint Nikita, représenté en moine, avec une cape brune ; à ses côtés saint Nicolas Katchanov en vêtement liturgique ocre quadrillé de blanc ; enfin, sainte Parascève, vêtue de rouge et tenant une croix blanche.

Les incarnats sont tous ocre-brun ; les traits du visage sont éclaircis de blanc et les ombres sont traitées en brun foncé.

Les personnages sont expressifs malgré une note très primitive car l'artiste s'est exprimé d'une manière provinciale.

Le fond de l'icône est ocre-brun. Le revêtement en argent n'est ni de la même époque, ni de la même région.

Il s'agit ici d'une icône typiquement provinciale de la région du Nord de la Russie.

A comparer avec : KONDAKOV, Icône russe, Prague 1929, T. II, pl. 31.

Saint Nicolas entouré de douze saints, Musée russe de Leningrad.

Les vêtements rappellent des ornements typiques de la peinture du Nord.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T. I, p. 102, cat. 38 (avec bibliographie).

La légende de la Vierge Protectrice date du X^e siècle, lors de l'invasion de l'empire byzantin par les Sarrasins. Selon cette légende, André «Fou-en-Christ» et son élève Epiphane priaient dans l'église de Blachernes lorsque leur apparut la Vierge, entourée d'anges et de saints, planant dans les cieux, priant pour la paix et couvrant les trésors du temple de son manteau.

L'iconographie de cette composition, selon l'opinion de la majorité des spécialistes, est d'origine russe. La plus ancienne composition connue (entre 1227 et 1233) est conservée dans la cathédrale de la Nativité à Souzdal.

Il existe deux variantes de ce thème : celle de Novgorod représentant la Vierge, les bras levés, devant la paroi de l'abside : au-dessus d'elle, les anges tiennent son manteau déployé. La Vierge est entourée d'anges et de saints. Au bas de la composition figure la porte royale qui est fermée ; à côté, André «Fou-en-Christ» et son disciple Epiphane, les apôtres et les martyrs. Dans l'autre version, celle de Rostov-Souzdal, la Vierge est représentée sur le fond de l'église. Elle tient elle-même son manteau. En plus des apôtres, des martyrs, des saints, d'André «Fou-en-Christ» et son disciple Epiphane, Roman Sladkopev (le Doux Chanteur), auteur d'une série de chants consacrés à la Vierge, figure également sur l'ambon de l'église.

Cette deuxième version est représentée sur une icône de Rostov-Souzdal peinte vers 1360, conservée actuellement dans la galerie Tretyakov, cat. n° 171.

Notre icône est une version simplifiée de celle de Novgorod.

10 PROPHÈTE ÉLIE DANS SON CHAR DE FEU

Région du Nord

XVI^e siècle

50 × 37,5 × 2,7 cm

Panneau de tilleul. Au verso, une traverse de bois

Au centre de la composition le prophète Elie dans son char de feu, tiré par une troïka à la place du quadriga antique. A gauche, son disciple Elisée, les bras tendus vers son maître. Deux anges soutiennent la boule de feu rouge tandis que deux autres dans deux cercles symbolisant le ciel, sonnent de la trompette. Au bas de la composition, le prophète Elie, endormi, reçoit un message de la part d'un ange qui se penche vers lui.

Le prophète Elie est vêtu d'un chiton ocre, d'un himation brun doublé de vert. Elisée porte un chiton vert et un himation brun. Les deux anges entourant la boule de feu ont des vêtements verts et ocre, bruns et verts. Ceux qui jouent de la trompette sont vêtus de brun et rouge et de rouge et vert. L'ange qui se penche vers le prophète endormi porte un chiton vert et un himation ocre-brun. Tous les vêtements sont soulignés par des plis, soit foncés, soit éclaircis.

Le paysage formé par des rochers est ocre-rouge avec quelques parties en gris-blanc. On distingue un arbre brun dont le feuillage abondant est vert strié d'or.

Le ciel est bleu clair, bleu foncé parsemé d'étoiles et de rayons lumineux en or.

Les incarnats sont peints en ocre, ocre-brun, les ombres en brun, les ailes des anges en brun et ocre, striées d'or.

Fond et cadre en or. Le cadre a été retouché à plusieurs endroits et l'or en a été refait. Les inscriptions en rouge donnent l'impression d'avoir été repeintes : on distingue nettement deux rouges différents. En haut, le titre de l'icône **ΩΓΗΕΝΟΕ ΒΟΣΧΟΪΔΕΝΙΕ ΣΤΓΟ ΠΡΟΡΟΚΑ ΙΛΙΥΙ...**

A droite se trouve un commentaire se rapportant à l'ascension du prophète, mais cette inscription a probablement été refaite. Les mains d'Elie et celles de l'ange, ainsi que les nimbes dorés semblent avoir été repeints.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T.I, cat.321, p.369.

L'origine de la composition se rapporte au texte des Rois II, VIII à XIII, qui raconte comment le prophète Elie fut conduit vivant au ciel sur un char de feu.

Au moment de son départ, il remet à son disciple Elisée son manteau, afin de lui transmettre ses pouvoirs spirituels. Les sources iconographiques de ce thème remontent à l'art paléochrétien. L'iconographie byzantine, dans la représentation du prophète Elie, reprend le thème du dieu antique du Soleil qui voyageait sur un quadriga de feu.

Le prophète Elie se présente au-dessus de la montagne dans un cercle ou dans un ovale de feu avec un carrosse tiré par quatre chevaux. Dans le bas de la composition, Elisée reçoit le manteau du prophète. On représente souvent la scène de la vision de l'ange que le prophète Elie voit apparaître dans le désert. Selon le texte biblique, l'ange a apporté à Elie de l'eau et du pain en lui disant: «Lève-toi, bois et mange, une longue route est devant toi.»

11 PROPHÈTE ÉLIE ENTOURÉ DE HUIT SCÈNES DE SA VIE

Région du Nord

1^{re} moitié du XVII^e siècle

70,5 × 54 × 4 cm

Panneau de sapin. Au verso, deux traverses horizontales du même côté

Cette icône est divisée en neuf champs. Au centre se trouve le prophète Elie, représenté à mi-corps, vêtu d'un chiton ocre aux plis rouges et d'un himation brun aux plis noirs. Il porte une barbe et de longs cheveux et tient dans sa main gauche un phylactère blanc déplié et le montre de sa droite.

Le texte est écrit en lettres noires avec une initiale rouge.

Le portrait d'Elie est entouré de huit scènes relatant sa vie. La première commence en haut, au-dessus du prophète, et le

cycle se déroule de droite à gauche et se termine par l'ascension du prophète dans son char de feu.

1. Le prophète Elie prédit la sécheresse au roi Achab.

2. Le prophète Elie prie Dieu qui lui envoie un message par un ange.

3. Le prophète Elie dans le désert est nourri par un corbeau.

4. Le prophète Elie est reçu par la veuve de Sarepta.

5. Le prophète Elie ressuscite le fils de la veuve de Sarepta.

6. Le prophète Elie remet son manteau à Elisée qui abandonne le travail des champs pour suivre Elie.

7. Elie et Elisée traversent le Jourdain grâce au miracle accompli par Elie qui sépare les eaux en frappant le fleuve de son manteau.

8. Le prophète Elie monte au ciel dans son char de feu en remettant son manteau à son disciple Elisée.

Les scènes de la vie du prophète se déroulent dans un paysage presque toujours semblable et dont les éléments d'architecture sont très proches d'une scène à l'autre.

Paysage ocre avec des accents bruns et blancs. Architecture ocre-rouge clair et rouge-brun. Fond vert. Inscriptions en lettres blanches.

Pour l'iconographie, voir n° 10.

12 L'ANNONCIATION

Région du Nord

XVII^e siècle

59 × 38,5 × 4,2 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses horizontales partant du même côté

L'archange, sur la gauche de la composition, fait un geste de bénédiction vers la Vierge qui est à droite, debout près de son siège, filant la laine.

La Vierge porte une robe vert foncé et un maphorion brun-rouge. L'archange est vêtu d'un chiton vert et d'un himation rouge, ses ailes sont rouge-brun, striées de blanc.

L'architecture est verte et ocre. Dans le haut de la composition, un nuage bleu d'où descendent vers la Vierge un rayon et la colombe du Saint-Esprit. Le sol est vert, le fond ocre et blanc ainsi que les nimbes étaient à l'origine probablement couverts d'or.

Les incarnats sont ocre-brun, les parties sont éclairées par des traits blancs et les joues soulignées en rouge.

Au-dessus du nimbe de la Vierge on distingue son monogramme en noir et au-dessus de celui de l'archange on peut lire: АРХАНГЛЪ МИХАИЛ (sic).

Ces inscriptions ont probablement été refaites. Tout en haut, sur le cadre, les lettres brunes en relief ont été également partiellement restaurées.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T. I, pp. 55, 56 et 57, cat. n° 4.

Dans la composition de l'Annonciation (Luc I, 26-38), l'archange Gabriel annonce à la Vierge Marie qu'elle sera la Mère de Dieu. Cette scène comprend deux figures en pied, l'archange Gabriel s'adressant à la Vierge et la Vierge debout ou assise, une quenouille à la main. Parallèlement on connaît une autre représentation, s'inspirant du texte apocryphe de Jacques, montrant la Vierge puisant de l'eau au puits et tournant la tête vers l'archange qui apporte la nouvelle.

Cette scène devenue très tôt populaire sera représentée avec de nombreuses variantes, notamment avec des adjonctions de personnages et d'attributs. Parfois, la Vierge figure devant un fond d'architecture; debout ou assise elle file la laine en présence de ses servantes. Dans certaines compositions, la Vierge ne file pas. Dans l'iconographie ancienne on voit apparaître parfois, sur la poitrine de la Vierge, l'image du Christ enfant.

Dans la peinture russe et ceci déjà depuis la période pré-mongole, toutes les variantes de cette composition sont représentées, comme dans la peinture byzantine.

Au XVI^e siècle, la composition se complique avec l'introduction de détails dont le nombre augmente encore au XVII^e

siècle. De temps à autre, la scène est accompagnée de textes religieux se rapportant au sujet.

Le Saint-Esprit représenté sous la forme d'une colombe à l'intérieur d'un rayon descendant du nuage symbolisant le ciel n'est pas toujours représenté. Il figure cependant sur notre icône.

13 VIERGE DE TENDRESSE, DITE DE KORSUN

Moscou

XV^e siècle

31 × 25 × 2 cm

Seule la partie peinte est ancienne, elle est incrustée dans un panneau moderne

De sa main droite la Vierge tient l'Enfant qui appuie sa tête contre la joue de sa Mère.

La Vierge est vêtue d'un maphorion brun bordé d'ocre et d'or. Le Christ porte une robe blanche avec une ceinture noire. Ses vêtements sont striés d'or.

Incarnat ocre-brun aux ombres brunes et vertes. Traits des visages en brun foncé, lèvres carminées, joues soulignées en rouge.

Le fond est blanc, l'or a disparu.

Le cadre a été totalement refait.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T. I, p. 263; KONDAKOV, Icône russe, T. IV, p. 240.

Le prototype a été apporté de Hersson à Kiev par le prince Vladimir en 988.

Iconographiquement, elle est très proche de la Vierge de Vladimir, mais le Christ est présenté à mi-corps.

14 VIERGE DE VLADIMIR

Moscou

XVI^e siècle

Revêtement d'argent XVI^e/XVII^e siècle

27 × 23 × 2,5 cm

Panneau de tilleul (?). Au verso, une traverse de bois

La Vierge, présentée à mi-corps, tient l'Enfant de sa main droite. Celui-ci appuie sa joue contre celle de sa Mère et passe son bras autour de son cou.

Le maphorion de la Vierge est brun foncé bordé de rouge. La robe de l'Enfant est ocre-brun striée d'or. La ceinture rouge est également striée d'or.

Revêtement d'argent du XVI^e/XVII^e siècle, au décor végétal.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T.I, p.61.

Dans l'iconographie byzantine, ce type de Vierge est appelé «Eleoussa». Un modèle apporté de Constantinople à Kiev devint au milieu du XII^e siècle l'étendard, protecteur de la ville de Vladimir et se propagea en Russie sous le nom de la Vierge de Vladimir. En grec, «Eleoussa» signifie: de tendresse. Le terme a été traduit en russe.

Dans l'iconographie byzantine, ce prototype est connu depuis le XI^e siècle. Le modèle le plus répandu présente la Vierge jusqu'à la taille, tenant l'Enfant qui appuie sa joue contre celle de sa mère et passe son bras autour de son cou.

Le pied gauche de l'Enfant est tourné de manière à montrer la plante, détail qui devint très significatif pour la Vierge de Vladimir à partir du XV^e siècle.

15 SAINT NICOLAS

Moscou

XVI^e siècle

Revêtement d'argent 1794

24,5 × 19,5 × 2 cm

Panneau de tilleul. Au verso, au centre, une traverse de bois

Sur cette icône, seule apparaît la tête du saint. Incarnat ocre-brun, traits du visage bruns, barbe et cheveux verts avec des traits blancs.

Le reste de l'icône est recouvert d'un revêtement d'argent doré niellé (?).

L'inscription en lettres noires: СТІ НИКОЛАЕ Ч.

Quatre poinçons: saint Georges avec la date 1794, rappelle le n° 508 de l'année 1788 ou le 507 de 1787-1790. Voir GOLDBERG, L'orfèvrerie ...

 = AV maître inconnu – 1792, n° 648

 = MCS maître inconnu – 1793-1795, n° 904

 = MD maître inconnu – 1790-1793

Réf. GOLDBERG. Les numéros correspondent au catalogue déjà cité.

Iconographie: Voir icône n° 17.

16 VIERGE DE TIKVIN

Moscou

XVI^e siècle

30 × 25,5 × 2,4 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses de bois

La Vierge, à mi-corps, est vêtue d'un maphorion brun aux plis brun foncé. La robe du Christ est ocre-jaune striée d'or.

Le fond vert clair et blanc comprend des cercles incisés, en partie peints, des auréoles et des médaillons avec les monogrammes de la Vierge et du Christ.

Incarnat ocre-brun, ombres vertes, traits des visages brun foncé, ocre, lèvres carminées.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T.I, p.322; KONDAKOV, T.II, pl.XII.

Il s'agit d'une variante russe d'Hodigitria byzantine. L'icone la plus ancienne date de 1383. Elle se rapporte à une légende relatant qu'en 1383, dans les environs de la ville de Tikvin, dans la région de Novgorod, est apparue miraculeusement une icone de Constantinople, de même sujet et qui aurait été exécutée par saint Luc. L'icone russe peinte en 1383 est conservée actuellement dans le monastère de la Dormition de la Vierge à Tikvin.

La composition de la Vierge de Tikvin diffère de celle d'Hodigitria uniquement dans la position des personnages représentés. La Vierge est légèrement tournée à gauche; l'Enfant, de trois-quarts à gauche, plie la jambe droite dont la plante du pied est visible.

17 SAINT NICOLAS

Moscou

XVI^e siècle

14,5 × 12 × 1,6 cm

Panneau de tilleul. Au verso, une traverse de bois

Saint Nicolas est vêtu d'un polystavrion blanc avec des croix brunes et noires.

Incarnat ocre-brun. Traits du visage brun foncé et blancs. Bouche et partie du nez accentuées de rouge. Barbe et cheveux gris et blancs.

L'inscription est en lettres brunes sur fond or, à hauteur d'épaules du saint: СТЫ НИКОЛАЕ.

Iconographie

Saint Nicolas de Myre. Un des saints les plus populaires de l'Eglise orthodoxe, présenté dans l'art byzantin avec un large front et une barbe blanche. Il est vêtu en évêque grec, toujours tête nue. Dans les icônes son portrait est souvent entouré des scènes de sa vie.

Dans la peinture roumaine, il remplace parfois saint Jean dans la Deisis.

18 VIERGE DE VLADIMIR

Moscou

XVI^e siècle

30 × 24 × 1,4 cm

Panneau de tilleul. Au verso, une traverse de bois

La Vierge porte un maphorion brun foncé. La robe du Christ est rouge et verte, striée d'or.

Incarnat ocre-brun. Ombres à l'origine vertes, remplacées à la restauration par du brun allant vers le rouge. Lèvres carminées.

Le visage de la Vierge a été très fortement restauré, surtout dans la partie droite, autour de la coiffe.

Le fond or et les nimbes portant des inscriptions ont été refaits lors de la restauration.

Iconographie: Voir icône n° 14.

19 NATIVITÉ AVEC SCÈNES DE L'ENFANCE DU CHRIST

Moscou

XVII^e siècle

31 × 27 × 2,6 cm

Panneau de tilleul. Au verso deux traverses de bois en sens opposé

Revêtement d'argent, Moscou 1835

Au centre de la partie supérieure de l'icône est représentée la Nativité sous une forme élargie comprenant Joseph et le bain de l'Enfant. Les Rois Mages figurent quatre fois : deux fois chevauchant, une fois dormant et protégés par l'ange, et une fois offrant des présents à la Vierge et à l'Enfant.

Les autres parties de l'icône sont consacrées à l'ange qui annonce à Joseph la Fuite en Egypte et la Fuite en Egypte elle-même ; le bas de la composition montre, d'une part, le roi Hérode ordonnant le massacre des enfants, et d'autre part la scène du massacre des Innocents. La lecture de cette icône est assez difficile : partant du centre, elle comprend des éléments qui ne respectent ni l'ordre chronologique, ni la lecture de gauche à droite. Ainsi, l'apparition de l'ange à Joseph est située plus bas que la Fuite en Egypte. Toutefois, le peintre a soigneusement accentué les collines pour isoler chaque scène.

Les vêtements sont haut en couleur, toujours striés d'or. Tous les événements se déroulent dans un paysage divisé. Le sommet de l'icône ainsi que les nimbes ont un fond en or.

Le cadre en argent est plus tardif ; il comprend cependant des inscriptions gravées qui expliquent les scènes peintes. Au sommet du cadre, le titre de l'icône : image de la Nativité de notre Seigneur Jésus-Christ. ΩΒΡΑ(3) ΡΟΨΕΤΒΑ ΓΔΑ ΗΜΕ ΙCΑ ΧΑ.

Quatre poinçons : celui de l'Etat, celui de la ville avec la date 1835, un poinçon de qualité d'argent 84 et un poinçon d'atelier.

Iconographie : Voir icône n° 31.

Moscou

XVII^e siècle

31 × 26 × 2,5 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses de bois

Le Christ, en pied, bénit de sa main droite et tient dans sa gauche l'Evangile ouvert. Il est entouré de deux anges qui portent les attributs de la Passion; à ses pieds se prosternent des saints, de gauche à droite: saint Photios Patriarche, saint Michel, 1^{er} Métropolitte de Kiev, saint Jean le Bienheureux, saint Antoine Petcherski le Bienheureux, saint Zozim Solovetzki, saint Saba Solovetzki.

Le Christ porte un chiton rouge et un himation vert foncé. Les vêtements des saints sont ocre-brun, brun-or, et ocre-noir. Les anges sont vêtus en rouge et vert foncé.

Incarnat ocre-brun, modelé en brun-rouge, cheveux bruns dessinés finement. Fond vert, sol brun.

Les nimbes sont dorés. Le fond comporte des inscriptions blanches dues au restaurateur. Il reste des traces d'inscriptions rouges. Les inscriptions du Christ sont peintes en rouge, le texte de l'Evangile en noir sur fond blanc.

L'icone a subi des retouches surtout sur les vêtements.

Inscriptions actuelles: АНГ ГДНЬ

С ПАТ ФОТИИ

С ПРІДѢННИИ ІОАННЬ

ПРПѢННИИ ЗОСИМА

СОЛОВЦЕКИИ

С СВ МИХАИЛЪ

.... АН

СТ ПРЯ

САВА

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T. II, pp. 291, 362, 467, et ANTONOVA, pp. 126 et 127, pl. 122.

Ce sujet iconographique se caractérise par la présentation du Sauveur debout, bénissant de la main droite et tenant dans sa gauche l'Evangile ouvert, de deux anges volant à la hauteur de sa tête et des saints prosternés à ses pieds. Le choix des saints varie suivant la région. Le type iconographique est en

rapport avec la libération de Smolensk sous le tzar Basile III, qui a utilisé une icône semblable pour bénir son armée, en 1514.

Sur notre icône le Christ est entouré des saints directement liés à la création de l'église russe et de la vie monacale en Russie.

21 CHRIST PANTOCRATOR

Moscou

XVII^e siècle

Manière de Godounov

Revêtement d'argent d'époque, adjonctions XIX^e siècle

31 × 26,5 × 2,5 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses en sens opposé

Le Christ, représenté en buste, bénit de la main droite et tient dans sa gauche l'Évangile richement décoré, à demi ouvert. Il porte un chiton rouge bordé d'or à l'encolure parsemée de perles et de pierres précieuses. Son himation est vert et brun foncé.

Incarnat ocre-brun. Ombres brun-vert. Des traits blancs éclaircissent le visage. Cheveux brun foncé.

Voir ANTONOVA & MNEVA, T. II, pl. 48–50.

Revêtement d'argent doré aux décors végétaux stylisés. Le nimbe en filigrane serti d'émeraudes et d'améthystes est probablement du XIX^e siècle. Le reste du revêtement est probablement de l'époque de l'icône ou plus ancien : il en est ainsi des écailles et des rosaces. Le cadre comprend des éléments du XVI^e siècle.

Il n'y a pas de poinçon.

Inscriptions en relief sur le revêtement et le monogramme du Christ dans le nimbe : $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}} \overline{\text{ГДБ}} \overline{\text{ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ}}$.

Iconographie

Pantocrator, tout puissant, omnipotent, est un titre donné au Père dans l'Apocalypse I, 8. Il fut rapidement accordé au Fils et désigne dans l'art byzantin une image solennelle de la toute-puissance du Christ égale à celle du Père.

22 CRUCIFIXION

Moscou

XVII^e siècle

Manière de Godounov

38 × 29 × 2,5 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses de bois en sens opposé

Au milieu de la composition figure le Christ sur la Croix, la tête penchée à gauche. La Vierge et saint Jean se tiennent de chaque côté de la Croix.

La Vierge est vêtue d'un maphorion brun et d'une robe verte; saint Jean d'un chiton vert et d'un himation rouge. Il a la tête penchée vers le Christ.

Incarnat ocre-brun, éclairci de blanc. Ombres vertes, cheveux et barbe bruns.

L'architecture est verte, le sol du Golgotha ocre-jaune aux accents gris-blanc. Une tête de mort ainsi que des ossements blancs figurent au-dessous de la Croix.

Inscriptions sur la Croix en rouge: ЦРЬ СЛАВЫ ІС ХС

Les monogrammes de la Vierge et le nom de saint Jean sont peints en noir: МР ΘΥ СΤΥΙЙ ΙΩΑΝΗ ΒΟ

Les nimbes verts et rouges imitent le mouvement rotatif comme les nimbes des icônes de Constantinople.

L'élégance des personnages et leurs mouvements rappellent une icône de la Trinité. Voir ANTONOVA & MNEVA, T. II, pl. 51.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T. I, p. 144.

L'image s'inspire du texte de l'Evangile de Luc, XXIII, 33-50. L'iconographie fut créée par l'art byzantin. En Russie, l'exemple le plus ancien date du XI^e siècle (fresque de sainte Sophie de Kiev). La composition comprend le Christ sur la Croix, devant les murs de Jérusalem. La Croix est posée sur un monticule symbolisant le mont Golgotha; on reconnaît le crâne, celui d'Adam, qui selon la légende fut enterré à cet endroit.

Par la souffrance du Christ, le pêché originel est racheté.

Dans la composition la plus simple, la croix est entourée uniquement de la Vierge et de saint Jean l'évangéliste. Des compositions plus développées existent, comprenant des pleureuses, des soldats, etc.

23 DEISIS

Moscou

XVII^e siècle

30,5 × 70 × 4 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses de bois en sens opposé

Le Christ est représenté au centre de la composition, de face, entouré, à gauche par la Vierge et à droite par saint Jean; ces deux personnages ont la tête légèrement inclinée.

Le chiton du Christ est vert, l'himation rouge bordé d'or. Le maphorion de la Vierge est rouge bordé d'or, orné de trois étoiles. Les vêtements de saint Jean sont bruns aux plis brun foncé. Les cheveux, les barbes et les moustaches sont exécutés en traits bruns et blancs.

Incarnat ocre-brun, ombres vertes, brunes, s'éclaircissant sur le front, autour des yeux, sur le nez, les oreilles et le menton, en fins traits blancs.

Le fond est ocre, probablement doré à l'origine. Les trois cercles des nimbes ont été repeints en traits rouges, ainsi que les inscriptions: initiales de la Vierge, celles du Christ, celles de saint Jean Précurseur et à la hauteur des épaules du Christ, le texte: Le Seigneur Tout-Puissant (Pantocrator).

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T.I, p. 65.

Deisis: du mot grec qui signifie prière, demander pardon.

Cette composition tient à exprimer l'idée de l'intercession de la Vierge et de saint Jean pour l'humanité devant le Christ Juge.

Au centre de la composition, le Christ Tout-Puissant; à ses

côtés, la Vierge et saint Jean le Précurseur. Cette scène, dans sa version la plus restreinte, ne comprend que la tête des trois personnages principaux. Partant de ce groupe, la composition peut s'élargir et comprendre les apôtres et de nombreux saints.

En Russie les iconostases sont décorées par plusieurs rangées d'apôtres et de saints.

La Deisis est toujours représentée dans les églises orthodoxes, dans l'iconostase, par conséquent à l'est, alors que le Jugement Dernier – moins souvent représenté – figure sur la paroi occidentale.

Voir MISLIVEC, J., L'origine de la Deisis, dans: *Byzance, Slaves du Sud, l'ancienne Russie, Europe occidentale, mélanges V. Lazarev*, Moscou 1973, pp. 59–63 (en russe).

24 TRINITÉ

Moscou

XVII^e/XVIII^e siècle

Revêtement d'argent émaillé

Signé Hlebnikov 1886

40 × 34 × 2,5 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses en sens opposé

Les trois anges sont assis autour d'une table garnie. Ils sont vêtus, de gauche à droite: le premier d'un chiton vert et d'un himation rouge, le deuxième d'un chiton rouge et d'un himation vert, et le troisième d'un chiton rouge et d'un himation vert.

Incarnat ocre, ocre-brun. Cheveux bouclés bruns, sourcils brun foncé, nez blancs, lèvres blanches et rouges.

Table et sièges bruns aux décors brun foncé, striés d'or. Nappe blanche, vaisselle et couverts brun et ocre-jaune. Architecture verte aux contours blancs. Toitures rouges. Montagnes ocre-brun, roches blanches. Arbre brun au feuillage brun et or.

Nimbos et cadre en émail bleu, noir, rouge et vert avec filets dorés.

Cinq poinçons: de l'Etat, de Hlebnikov (maître orfèvre), de qualité d'argent 84 et probablement de la ville (?).

Iconographie: Voir icône n° 29.

25 VIERGE BOGOLIOUBSKAIA

Moscou 1776

Avec revêtement en vermeil et pierres précieuses, Moscou 1776

31,2 × 25,5 × 3,1 cm

Panneau de tilleul

La Vierge, à gauche de la composition, tient un phylactère ouvert avec inscriptions. Son corps et ses vêtements font partie du revêtement d'argent doré qui décore l'icône.

Au-dessus de la Vierge, Jésus bénissant, assis sur un nuage. En face de la Vierge, en forme de pyramide, six registres de saints superposés, tous en adoration, regardant vers la Vierge. Les vêtements des saints, haut en couleur, sont richement décorés.

Incarnats ocre, ocre-brun, traités en dégradé.

Entre les saints et la Vierge l'architecture du monastère.

L'auréole de la Vierge ainsi que celle du Christ sont exécutées en pierres précieuses et semi-précieuses.

Les inscriptions sont gravées sur le revêtement d'argent alors que les noms de certains saints sont inscrits en rouge à l'intérieur des nimbes.

Le revêtement d'argent porte plusieurs poinçons: A O I I dans un cœur, utilisé à Moscou entre 1775 et 1802 par un expert de qualité (GOLDBERG, L'orfèvrerie ..., n°s 637/638); A A – suivi de la date, utilisé par le maître-surveillant André Andreev (entre 1771 et 1779) (voir GOLDBERG, n°s 597/598); et poinçon de la ville de Moscou (voir GOLDBERG, n° 494).

Cette icône, par sa composition, est très proche de celle publiée par Antonova dans le catalogue de la collection Koirin, illustr. 114 et 115.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T. II, p. 88.

L'origine iconographique est byzantine. L'icône la plus ancienne fut placée au XII^e siècle dans le monastère de Bogoliubov près de la ville de Vladimir, dans l'église de la Naissance de la Vierge.

Selon la tradition, cette icône du XII^e siècle fut copiée au XV^e siècle pour le compte du grand-duc Basile de Moscou et destinée à l'église de la Visitation du Kremlin moscovite; elle servait aux prières des grands-ducs.

Déjà au XVI^e siècle, la composition de cette icône s'élargit, et l'on y voit, à part la Vierge qui prie le Sauveur, situé au sommet de l'icône, des saints, des martyrs, des bienheureux, des ducs et des duchesses.

26 VIERGE DE TIKVIN

Moscou

XVIII^e siècle

31 × 27 × 4 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses de bois dans le sens opposé

Revêtement d'argent et de perles

Signée Vihliaev Ivan – Moscou 1804

La plus grande partie de l'icône est recouverte de perles et de pierres semi-précieuses. Seuls la tête et les mains de la Vierge, la tête et les pieds du Christ sont visibles.

Incarnat ocre-brun, ombres vertes, traits des visages et chevelure du Christ brun foncé. Les parties éclairées des visages et des mains sont exécutées en fines lignes blanches parallèles.

Le revêtement en argent est de Moscou, probablement de 1804. Il comprend des poinçons: avec les initiales EA = Antipov Igor, maître orfèvre entre 1796 et 1842. Avec les initiales IV = Vihliaev Ivan, Moscou 1804, et les poinçons de Moscou, de la qualité de l'argent 84. On a ajouté postérieurement le poinçon de K. Fabergé.

Pour les poinçons voir GOLDBERG, L'orfèvrerie ..., n^{os} 611, 612 et 512.

Iconographie: Voir icône n^o 16.

27 VIERGE ALLAITANTE

Moscou

Fin XVIII^e siècle

31 × 27,5 × 3,5 cm

Panneau de tilleul. Revêtement d'argent émaillé, Moscou XVII^e siècle

Au verso, deux traverses de bois

La Vierge, à mi-corps, tient l'Enfant Jésus. Elle est vêtue d'un maphorion gris-bleu aux reflets rouges, décoré de petites étoiles. Sa robe est rouge. Le Christ a une robe rouge striée d'or.

Incarnat ocre aux ombres vertes, joues soulignées de rouge, lèvres rouges.

Cette peinture manifeste les caractères de la peinture d'Ouchakov, maladroitement interprétée. Elle est endommagée sur l'épaule, côté gauche, et en-bas à gauche.

Le revêtement d'argent, argent émaillé, porte les monogrammes de la Vierge et du Christ et rappelle le travail de Moscou au XVII^e siècle.

Le bas du cadre a été refait dans un autre métal plus épais lors d'une restauration.

Il n'y a pas de poinçon.

Iconographie

Voir HUBER, Paul, Athos Leben Glaube Kunst, Zurich 1969, p. 117.

L'iconographie s'inspire du texte de l'Evangile de Luc, II, 27. Il était connu dans l'iconographie copte déjà au VI^e siècle. La Vierge tient l'Enfant en lui offrant le sein. Ce type iconographique était peu répandu à Byzance, par contre, il fut très populaire en Russie, surtout dans la peinture tardive.

Moscou

XIX^e siècle

31,2 × 26,2 × 3 cm

Panneau de bois

Revêtement de vermeil gravé et perles, Moscou XIX^e siècle

A mi-corps, la Vierge à l'Enfant, dont on ne voit que les visages et les mains. Les vêtements sont exécutés en perles et pierres précieuses.

Incarnat ocre-brun, ombres brunes.

Le cadre en argent doré repoussé comprend sept scènes gravées disposées sur le pourtour : la Naissance de la Vierge, la Présentation au Temple, l'Annonciation, la Nativité, trois saints bénis par la Vierge et Jésus (peut-être «Pokrov»?), trois martyrs et un ange gardien, deux Vierges à l'Enfant de type «Eléoussa» ou «Vierges de tendresse», l'une au-dessus de l'autre.

Quatre poinçons :

AC
1863

= poinçon du maître A. Svetchin, 1862-1875
Voir GOLDBERG, n° 622.

84

= poinçon de qualité d'argent utilisé au XVIII^e et XIX^e siècles
Voir GOLDBERG, n° 12.

M III

= maître inconnu, vers 1832
Voir GOLDBERG, n° 279.

Poinçon de la ville illisible.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T. II, p. 43.

Cette icône est une des variantes de la Vierge Hodigitria, connue en Russie sous le nom de Smolenskaïa, Chuiskaïa depuis le XVII^e siècle.

Vers 1548, un exemplaire en argent fut exécuté en Géorgie portant le nom de Blacherne, ce qui démontre l'origine byzantine. Ce type d'icone était connu en Russie depuis le XVI^e siècle, mais ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle qu'il porte le nom actuel.

29 TRINITÉ OU L'HOSPITALITÉ D'ABRAHAM

Russie Centrale

XVI^e siècle

3 × 25 × 2,5 cm

Panneau de tilleul. Au verso, trois traverses, dont deux aux extrémités ont certainement été ajoutées postérieurement

Trois anges sont assis autour de la table, entourés d'Abraham et de Sarah. Devant la table, un serviteur tue un bovidé.

L'ange de gauche est vêtu d'un chiton vert et d'un himation brun-rouge aux plis blancs; celui du centre, d'un chiton brun-rouge et d'un himation vert. Le troisième ange porte un chiton vert foncé et un himation vert clair éclairé de traits blancs. Les vêtements d'Abraham sont vert clair, ceux de Sarah rouges. Le serviteur est vêtu d'ocre-rouge aux nuances roses, éclaircies de blanc.

Incarnat ocre-brun, ombres brunes, joues accentuées de taches rouges.

Architecture rose, rouge, brune et ocre aux traits bruns et blancs. Coupole éclaircie par des pointillés blancs imitant des reflets. Dans le fond un arbre vert et un paysage montagneux très accidenté, ocre-rose vert et blanc.

Les nimbes, le fond, ainsi que les traits des ailes et le mobilier sont en partie conservés en feuilles d'or.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T.I, p.208.

Bible, Livre de la Vie, XVIII.

La Trinité de l'Ancien Testament se présente à Abraham assis, devant sa tente, sous la forme de trois hommes inconnus.

Abraham et sa femme Sarah leur offrent l'hospitalité en les invitant à leur table. Pour cette occasion, ils égorgent un veau et cuisent le pain. Pendant le repas, Dieu annonce à Abraham la future naissance de son fils Isaac qui lui sera donné par Sarah.

Dans les premiers siècles, les textes religieux considéraient cet épisode comme une des preuves de la Trinité Divine.

Dans l'iconographie byzantine sont traités à la fois les récits bibliques et leurs explications dogmatiques.

Dans la Russie prémongole, les deux variantes existent. La présentation dans l'iconographie russe se rattache aux textes de la Bible, Livre de la Vie, et à partir du XV^e siècle avec la réalisation de Roublev, l'iconographie change. Cette fois elle se base sur l'explication dogmatique exprimée dans une forme abrégée, sans Abraham, Sarah, le serviteur et le bovidé, pour ne conserver que les trois anges.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, l'intérêt pour les détails et les récits bibliques réapparaît, souligné par le caractère russe. La variante dogmatique est élargie avec de nouveaux détails.

30 SAINT NICOLAS

Russie Centrale

XVI^e/XVII^e siècle

90 × 41 × 2,9 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses dans le même sens

Saint Nicolas est présenté en pied, vêtu d'un polystavrion aux croix brunes sur fond blanc, d'une robe ocre-blanc, et d'un omophorion blanc aux croix noires.

Visage ocre, ocre-brun, barbe, cheveux et moustaches gris, gris-blanc.

Fond supérieur ocre, sol vert clair, vert foncé. Evangile ocre aux striures diagonales plus foncées, pages rouges, fermetures marquées par des traits noirs et blancs.

Un trait rouge borde en partie le polystavrion de saint Nicolas.

Nimbe doré. La partie droite du polystavrion a été complètement repeinte avec adjonction des croix qui n'existaient pas à l'origine. L'inscription saint Nicolas, en lettres rouges, est également repeinte, ainsi que les pieds et le bas de la robe.

Le cadre et le bas de l'icone ont été retouchés. (L'icone a été raccourcie par le bas.)

Cette icone faisait partie à l'origine d'une iconostase.

Iconographie: Voir icone n° 17.

31 NATIVITÉ

Russie Centrale

XVII^e siècle

32,5 × 26,5 × 2,1 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses en sens opposé

Au centre de la composition se trouve la Vierge allongée sur sa couche. Derrière elle, la crèche où repose l'Enfant emmaillotté, installée dans une grotte entre le bœuf et l'âne.

Au-dessus, quatre anges sont en prière. Entre les deux anges du centre apparaissent les rayons du Saint-Esprit descendant vers l'Enfant. A gauche de la Vierge sont les bergers, à sa droite les Rois Mages.

Dans le bas de la composition, à gauche, est assis Joseph qui écoute un berger.

A droite, la scène du bain du Christ: celui-ci est debout, seul, deux femmes l'entourent préparant le bain.

Les vêtements sont ocre-brun, brun foncé, blancs et vert-bleu. Incarnat ocre-brun, ombres brunes, vertes, éclaircies de blanc.

Paysage rocheux, arbustes vert foncé, noirs et or. Chaque scène est isolée par une ligne brune qui rejoint la composition centrale. La dorure du fond a disparu.

Le panneau a été restauré dans les quatre coins du cadre. Le titre demeure partiellement lisible. Inscriptions des noms et des monogrammes au-dessus des nimbes en lettres noires.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T.I, p.106.

Les origines iconographiques de la Nativité se sont inspirées des textes de l'Evangile et de liturgies apocryphes. Dans la composition est présentée la légende de la naissance de Jésus, Fils de Dieu, qui a lieu dans une grotte utilisée par les bergers pour loger leurs animaux. Cet événement est accompagné par le chant des anges et le rayonnement de l'étoile de Bethléem guidant vers la grotte les porteurs de cadeaux venant des pays lointains.

A côté de Joseph, généralement représenté assis, se tient un vieux berger vêtu de fourrure; il représente l'esprit du doute (voir OUSPENSKY, L., *L'icone de la Nativité du Christ*, Paris s. d., p. 6).

Dans la deuxième moitié du XVI^e siècle et au XVII^e siècle, désirant introduire des détails, l'iconographie comprend la scène de la fuite en Egypte, le Massacre des Innocents, etc.

Au XVII^e siècle, la grotte est remplacée par des murs en ruine sous l'influence occidentale.

La bibliographie de la Nativité est très riche: MILLET, G., *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1916; OUSPENSKY & LOSSKY, *Der Sinn der Ikonen*, Berne, Olten 1952.

32 VIERGE DE PIMEN

Russie Centrale

XVII^e siècle

63 × 45 × 3,7 cm

Panneau de sapin. Au verso, deux traverses horizontales en sens opposé

La Vierge est présentée à mi-corps, tenant le Christ dans ses bras. Elle pose sa main droite sur la poitrine de son fils et de la gauche lui tient les jambes.

Elle est vêtue d'un maphorion brun aux plis noirs bordé

d'argent, de pierres précieuses et de perles. Sous son maphorion apparaît une partie de sa robe couleur carmine.

Le Christ porte une robe verte bordée d'argent.

Incarnat ocre-brun, traits des visages brun foncé, soulignés d'éclaircis blancs. Cheveux brun foncé.

Les inscriptions et la dorure des nimbes ont disparu. Le fond, très probablement en or à l'origine, a également disparu.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T.I, p.374, pl.242.

En 1381 ou 1388, le prototype de cette Vierge fut apporté de Constantinople par le Métropolite Pimen et placé dans la cathédrale de l'Annonciation à Moscou. La Vierge, à mi-corps, pose sa main droite sur la poitrine du Christ et de sa main gauche lui tient les jambes.

Natalia Borisovna, de la Galerie Tretyakov, prépare une étude consacrée à ce prototype. Elle nous a confirmé que ce type iconographique était très rare dans les collections soviétiques.

33 RÉSURRECTION, ENTOURÉE DES SCÈNES DE GRANDES FÊTES

Manière des Strogonoff

Fin du XVI^e siècle

Revêtement d'argent gravé

29,5 × 25,5 × 2,3 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses de bois

Au centre de la composition figurent la Résurrection et la Descente aux limbes, entourées par un cadre d'argent filigrané. A l'extérieur sont représentées seize grandes fêtes ; à l'intérieur seize scènes de la Passion du Christ.

Toutes les figures sont très élancées. Incarnat brun, modelé et éclairci en ocre et blanc. L'architecture joue un rôle important dans chaque scène, qui est isolée par un cadre peint en argent. Les fonds sont traités en argent qui remplace l'or à la

feuille. Le cadre extérieur, en argent repoussé, porte les titres de chacune des grandes fêtes.

La couleur dominante de l'icone est le brun.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T.I, p. 119.

Dans la peinture ancienne russe, et ceci jusqu'à la fin du XVI^e siècle, la Résurrection est représentée uniquement par la Descente aux limbes. L'iconographie de la descente aux limbes s'inspire des textes des psautiers, des épîtres de saint Pierre, et principalement des textes apocryphes de l'Evangile de Nicodème. Dans le texte il est dit qu'après sa Crucifixion et après avoir rendu l'âme, le Christ est descendu aux Enfers pour chercher Adam et Eve, David et Salomon, prophètes et vieillards, ayant par sa mort sur la Croix racheté le péché des hommes.

Les origines iconographiques sont byzantines. En Russie, cette composition est connue depuis le XI^e siècle (fresque de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev).

34 PROPHÈTE ÉLIE ENTOURÉ DES SCÈNES DE SA VIE

Manière des Strogonoff

XVII^e siècle

31 × 26 × 2,6 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses en sens opposé

Au centre de la composition est représenté le prophète Elie sur son char de feu, remettant son manteau à son disciple Elisée. Au bas de la scène, figurent le prophète Elie et l'ange. La composition est entourée d'un cadre brun et noir aux décors végétaux blancs. Tout autour, les scènes de la vie du prophète, dont chacune est accompagnée d'un texte explicatif placé dans un médaillon.

Incarnat brun éclairci d'ocre et de blanc.

Iconographie: Voir icone n° 10.

35 TRINITÉ, L'ANNONCIATION ET «VIERGE AU BUISSON ARDENT»

Peinture monastique

XVII^e siècle

26,5 × 23 × 2,3 cm

Panneau de tilleul. Au verso, une traverse de bois

L'icône est divisée en trois registres : en-haut, la Trinité ou l'Hospitalité d'Abraham ; au deuxième registre, l'Annonciation ; en-bas, la Vierge au buisson ardent.

Les vêtements et l'architecture sont richement décorés.

Visages très modelés en ocre-brun, éclaircis de blanc. Les couleurs dominantes sont le vert, le rouge et l'ocre.

Un long texte expliquant les événements entoure les scènes représentées sur cette icône.

Iconographie

Voir ANTONOVA & MNEVA, T.II, p.208.

La composition s'inspire des chants de l'Eglise dans lesquels la Vierge est comparée au buisson ardent, qui, selon les écritures, apparut à Moïse sur le mont Horeb.

L'hymne à la Vierge, à deux voix, dit en effet : «de même que le buisson ne se consumait pas, tu enfanteras et demeureras Vierge», et l'hymne chanté le premier mercredi de la semaine du grand carême parle aussi de la vision de Moïse.

Sur les icônes représentant le «buisson ardent», la Vierge apparaît sur un fond constitué par une étoile à huit branches. Les deux carrés composant l'étoile sont rouges et verts. Le vert symbolise le buisson et le rouge le buisson entouré de flammes. Parfois la Vierge tient dans sa main gauche son propre symbole «la forêt non coupée» selon la tradition rapportée par le prophète Daniel, ou l'échelle, réminiscence de la vision de Jacob ou encore une porte rappelant la vision d'Ezéchiel. Dans certains cas, elle tient le sceptre représentant le Christ qui est appelé dans le chant de l'Eglise «sceptre de la racine d'Elisée».

Voir KONDAKOV, Icône russe, Prague 1931, T.IV, p.288.

L'origine iconographique provient de Crète, probablement pas avant le XV^e siècle.

L'iconographie s'inspire du texte de l'acatiste de la Vierge dans lequel elle est nommée buisson ardent, nuage de la lumière, étoile, etc.; on retrouve ces éléments dans l'iconographie. Aux XVII^e et au XVIII^e siècles, en Russie, cette Vierge était considérée comme la protectrice contre le feu. On connaît peu d'icônes de ce type datant du XV^e siècle.

36 DEISIS

Ikône sculptée – art monastique

Début XIX^e siècle

Probablement Zagorsk

29,1 × 22,8 × 2 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses dans le sens opposé

Ikône sculptée dont seules les figures et les mains sont peintes, les vêtements et les corps des personnages étant en relief.

Cette ikône représente Jésus trônant, entouré de la Vierge et de saint Jean, des archanges Michel et Gabriel, des apôtres Pierre et Paul et de saint Thomas et saint Nicolas. Devant le trône sculpté du Christ, saint Serge est agenouillé et saint Barlaam prosterné. Incarnat ocre-brun et brun.

Cette ikône imite les revêtements d'or par la sculpture en bois.

Les noms des saints et les initiales sont inscrits en lettres noires sur les nimbes.

Iconographie: Voir ikône n° 23.

**37 JÉSUS TOUT-PUISSANT,
ENTOURÉ DE SAINTS ET ENCADRÉ DES SCÈNES
DE LA VIE DU CHRIST**

Mstera ou Palech

XVIII^e siècle

72,9 × 56,7 × 3 cm

Panneau de tilleul. Au verso, deux traverses dans le sens opposé

Le Christ tout-puissant est représenté debout, tenant l'Évangile ouvert dans sa main gauche et bénissant de la droite. Ses pieds sont posés sur un polochon rouge strié d'or. Ses vêtements ont des plis très marqués, tout particulièrement son himation bleu clair et bleu foncé éclairci de blanc. Son chiton rouge est parsemé de dessins dorés.

Douze saints, dans une position d'adoration, entourent le Christ. Les 26 scènes illustrent les miracles et les grandes fêtes de la vie du Christ. Fond or, cadre ocre-jaune bordé de vert clair. Inscriptions en rouge. Chaque scène porte le titre et l'explication écrite.

Voir ANTONOVA, pl. 122.

Le cadre comprend tout l'hymne acathiste composé de 24 stances de longueur différente alternant entre elles. Chacune commence par une lettre de l'alphabet grec. Pour le texte de l'hymne acathiste, voir CHRIST et PARANIKAS, *Anthologia Graeca Carminum Christianorum*, Leipzig 1872, pp. 140 et suiv.

38 SAINT GEORGES TERRASSANT LE DRAGON

Signé Georges Kortezas¹

Crète, XVI^e siècle

29,5 × 24 × 2 cm

Panneau de cèdre. Au verso, les traverses ont été supprimées

Cette icône représente saint Georges à cheval terrassant le dragon qui se trouve au pied de la monture du saint.

La tête de saint Georges est bien conservée. Incarnat ocre-brun, modelé en dégradé, s'éclaircissant progressivement. Seule une partie des vêtements est bien conservée, notamment la cape rouge flottant derrière le saint. Le corps du cheval, peint en gris et éclairci de blanc, est bien conservé. La partie supérieure de l'icône comprend un fond d'or, la partie inférieure un fond ocre-brun. Au-dessus de la tête du saint l'inscription en lettres rouges: ΓΕΩΡΓ...

Cette icône est signée en bas, à gauche. ... KOPTEZA ...

A droite, le panneau est fendu sur toute sa hauteur; il a été recollé et les fentes ont été mastiquées et retouchées.

Iconographie: Voir icône n° 5.

¹ *Bibliographie:*

CHATZIDAKIS, M., Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut, Venise 1962, pl. 33 et 36, note 2.

BIBLIOGRAPHIE I

ALPATOV, M. W., *Trésors de l'art russe*. Paris 1966.

FELICETTI-LIEBENFELS, W., *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*. Olten et Lausanne 1956.

FELICETTI-LIEBENFELS, W., *Geschichte der russischen Ikonenmalerei in den Grundzügen dargestellt*. Graz 1972.

ISTORIA RUSSKOGO ISKUSSTVA. *Tomes I, II, III, IV*, Moscou 1953–1958.

IVANOVA, I. A., *Muzei drevnorusskogo iskusstva imeni Andreia Rubleva*. Moscou 1968.

KIRSCHBAUM, E., *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 5 vol. Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968–1973.

KJELLIN, H., *Russiske Ikoner i norsk og svensk eie*. Oslo 1956 (?).

LASAREFF, V., DEMUS, O., *Icones anciennes de Russie*. Paris 1958.

LAZAREV, V. N., *Andrej Rublev*. Milano 1966.

LAZAREV, V. N., *Theophanes der Grieche und seine Schule*. Wien 1968.

LAZAREV, V. N., *Novgorodian Icon-Painting*, Moscou 1969.

MILLET, G., *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e, et XVI^e siècles*. Seconde édition, Paris 1960.

MURATOFF, P., *Les icones russes*. Paris 1927.

GOLDBERG, T., MICHOUKOV, F., PLATONOVA, N., POSTNIKOVA-LOSSEVA, M., *L'Orfèvrerie et la bijouterie russes aux XV^e-XX^e siècles*. Moscou 1967.

NIKOLESCU, C., *Icones roumaines*. Bucarest 1971.

OSTROGORSKY, G., *Histoire de l'Etat Byzantin*. Paris 1956.

OUSPENSKY, L., LOSSKY, W., *Der Sinn der Ikonen*, Bern – Olten 1952.

OVTCHINIKOV, A., KICHILOV, N., *Painting of ancient Pskov – XII–XVI c.* Moscou 1971.

PAPAGEORGIU, A., *Icones de Chypre*. Genève 1969.

ROZANOVA, N. V., *Rostov-Suzdal Painting of the 12th–16th centuries*. Moscou 1970.

SCHILLER, G., *Ikonographie der christlichen Kunst*. Gütersloh 1966–1973 (3 vol.)

SKROBUCHA, H., *Le message des icones*. Fribourg 1966.

SOTIRIOU, G. et M., *Icones du Mont Sinaï*. Athènes 1956 et 1958.

SVIRIN, I., *Drevnerusskaïa zivopis*, Moscou 1965.

YAMTCHIKOV, S., *Old-Russian-Painting, recent discoveries*. Moscou 1965.

WEITZMANN, K., CHATZIDAKIS, M., MIATEV, K., RADOJCIC, S., *Icones – Sinaï, Grèce, Bulgarie, Yougoslavie*. Paris – Grenoble 1966.

BIBLIOGRAPHIE II

Articles de revues et catalogues

ANTONOVA, V.I., MNEVA, N.E., *Gosudarstvennaia tretiakovskaia galleriia – Katalog drevnorusskoï zivopisi*. Moscou 1963.

ANTONOVA, V.I., *Drevnorusskoïe iskusstvo v sobranii Pavla Korina*. Moscou 1966.

DJURIC, V., *Icones de Yougoslavie*. Belgrade 1961.

EGGER, Gerhart, *Späte griechische Ikonen*, Wien 1970.

GRABAR, A., *Etudes critiques, Livres sur les Icones*, in *Cahiers archéologiques* X, Paris 1959, pp. 311–321.

L'ART BYZANTIN, 9^e *Exposition du Conseil de l'Europe*. Athènes 1964.

MYSLIEVEC, J., *Icones – Sélection du fonds de la Galerie Nationale et de l'Académie Tchèque des Sciences*. Prague 1970.



1 PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE

Novgorod, XV^e/XVI^e siècle.

GALERIE DES GRANGES

2, PLACE DU BOURG-DE-FOUR

TÉL. 29 40 55

1204 GENÈVE

PEINTRES DE L'ÉCOLE DE PARIS

En permanence:

Brayer, Brianchon, Caillard, Camoin,
Cavaillès, Ciry, Humblot, Legueult, Limouse,
Manguin, Oudot, Planson, Terechkovitch, Marquet,
Dunoyer de Segonzac

OUVERT

DE 10 H. À 12 H. ET DE 15 H. À 18 H. 30

FERMÉ DIMANCHE ET LUNDI

SAMEDI FERMETURE À 17 H.



2 SIX SAINTS ET LA TRINITÉ
Novgorod, 1^{re} moitié du XVI^e siècle.



Visitez
L'UNION
SOVIÉTIQUE
et ses richesses
artistiques

MOSCOU
LENINGRAD
KIEV

par
АЭРОФЛОТ
Soviet airlines





3 SAINTE PARASCÈVE
Novgorod, XVI^e siècle.

MUSÉE
DE L'ATHÉNÉE
GENÈVE

RUE DE L'ATHÉNÉE 2

TÉL. 25 67 13

(DÈS JUIN 74: 29 75 66)



EN PERMANENCE:
TABLEAUX
ET LITHOGRAPHIES
D'ARTISTES
SUISSES ET FRANÇAIS



4 SAINT MARC ÉVANGÉLISTE
Novgorod, début du XVI^e siècle.

ARTEL GALERIE GENÈVE

5, Grand-Rue, téléphone (022) 21 75 22

mai-juin 1974

VIEIRA DA SILVA

En permanence:

Abakanowicz, Aguayo, Amado, Bacon
Balthus, Beal, Bissier, Bissière
Botero, César, Dado, Dewasne, D'Haese
Dzamonja, Dubuffet, Estève, Fernandez
Giacometti, Ipousteguy, Jorn, McGarrell
Makowski, Mason, Matisse, Miró, Mompo
Moser, Nallard, Nevelson, Penalba
Pevsner, Picasso, Queffurus, Reichel
de Staël, Szafran, Szenes, Tobey
Vieira da Silva



5 SAINT GEORGES TERRASSANT LE DRAGON

Novgorod, XVI^e siècle.



M. NGUYÊN T.P.

en train d'examiner une
poterie néolithique de 7000 ans
provenant de ses fouilles
à Bang-Chiang

UNE COLLECTION NE S'IMPROVISE PAS

M. NGUYÊN T.P.

Expert d'Art Agréé

Membre de la C. I. D. A. D. E. C.

auprès du Conseil Économique et Social de l'O.N.U.

16, rue de l'Hôtel-de-Ville, Genève

VOUS CONSEILLERA ET EXPERTISERA

IL CHERCHERA ET TROUVERA TOUT POUR VOUS

Porcelaines – Céramiques – Bronzes – Sculptures
et autres pièces rares

SÉLECTION de BEAUX OBJETS



6a TROIS SAINTS

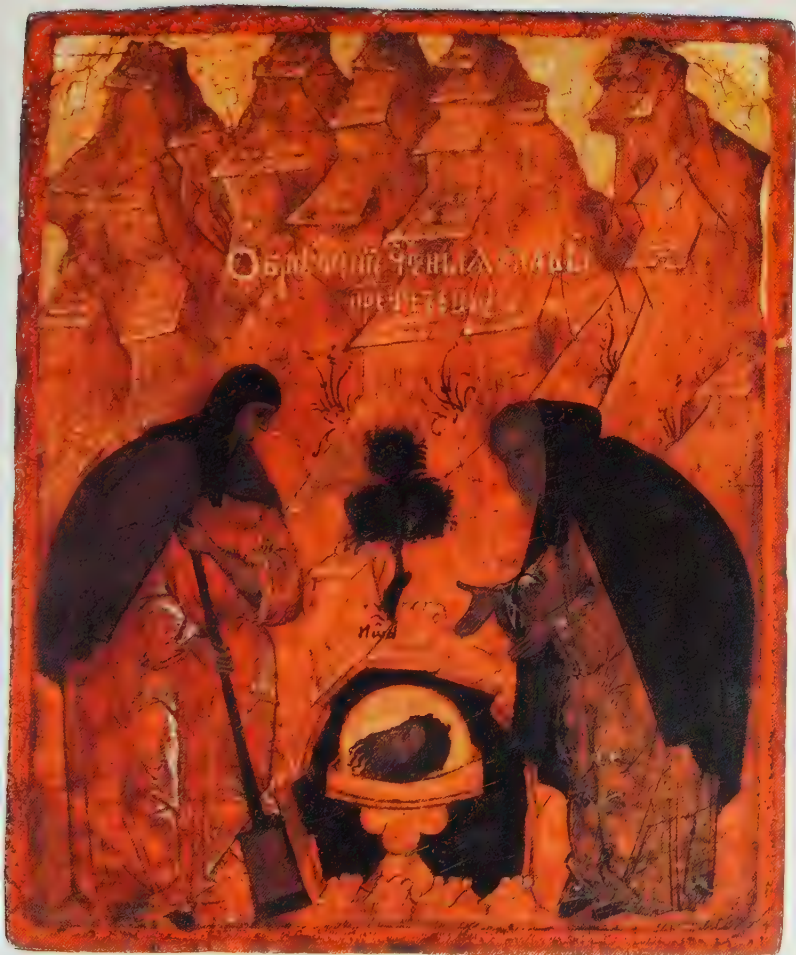
Novgorod, XVI^e siècle.

**SERVICE TRAITEUR
À DOMICILE**

**tél. 34 60 91
(int. 3228)**



**aujourd'hui
l'INTERCONTINENTAL
vient chez vous...**



6b INVENTION DE LA TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE

Novgorod, XVI^e siècle.



A LA CLEF D'OR

Un grand rayon spécialisé en cadeaux raffinés
ou tout simplement curieux

Antiquités
Meubles de style
Objets d'art
Ivoires
Bibelots
Babioles
Fleurs en soie
Cadeaux futiles
Cadeaux utiles

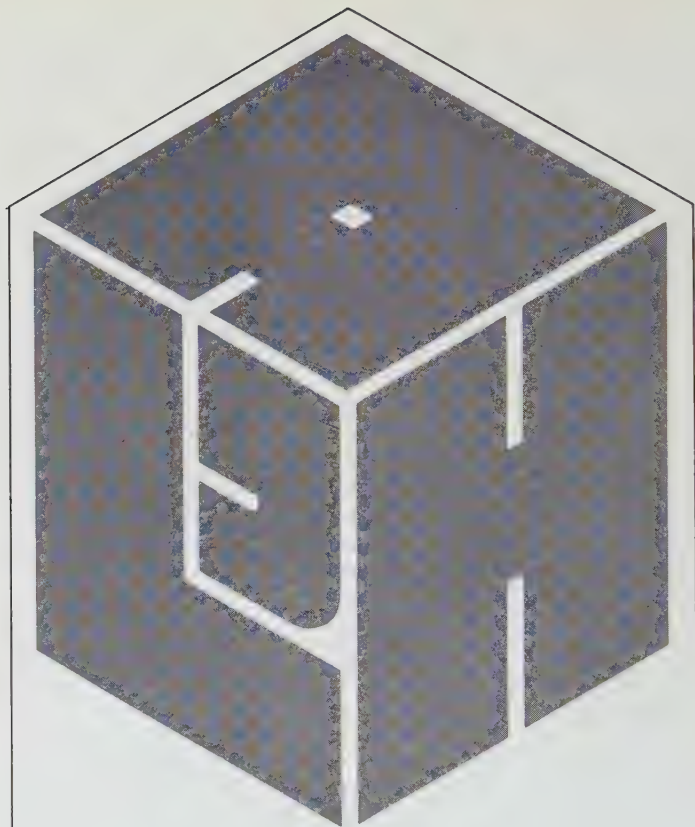


**grand
passage**

centre ville



7 SAINTES OULITA ET OULIANA
Novgorod, 2^e moitié du XVI^e siècle.



REGIE ANDRE L'HUILLIER

Rue Petitot 5 · 1211 Genève 11 · Tél. 28 51 55

**REGIE,
VENTE ET ACHAT
D'IMMEUBLES**



8 DORMITION DE LA VIERGE

Pskov, XVI^e siècle.



LE LIBAN...

Les vraies vacances sont là-bas

Le Liban saura vous charmer et vous éblouir par ses aspects variés: ses villes anciennes et modernes, ses plages et ses montagnes, ses souks, et surtout par son soleil.

Vols réguliers

de Genève et Zurich à bord des Boeing de MEA



MEA

Genève: 2, place du Rhône, tél. 022 21 23 22

Zurich: Talacker 21, Tel. 01 27 10 10



9 VIERGE PROTECTRICE ENTOURÉE
DE L'ARCHANGE ET DE SIX SAINTS

Région du Nord, XVI^e siècle. Revêtement d'argent XVII^e siècle.

FORMATION
ET LOISIRS POUR
ADULTES

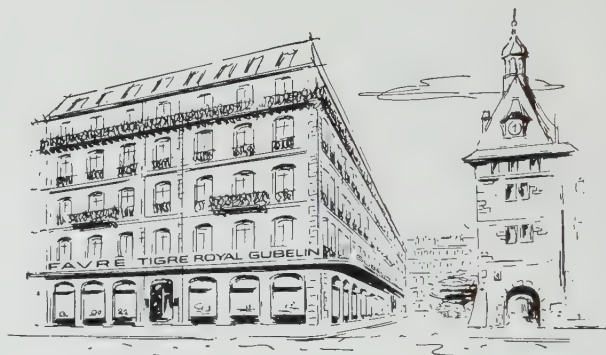


RIVE GAUCHE 28 65 55
3, RUE DU PRINCE

RIVE DROITE 31 17 85
20, RUE DE LAUSANNE



10 PRÔPHÈTE ÉLIE DANS SON CHAR DE FEU
Région du Nord, XVI^e siècle.



FAVRE

Maroquinerie

Exclusivité Christian Dior

GUBELIN

Joaillerie

MAX REBY ET FILS
TIGRE ROYAL
GENÈVE

Fourrures

MAISON DE LA ROSE - CENTRE DE LUXE

rue du Rhône 60

Genève



II PROPHÈTE ÉLIE ENTOURÉ DE HUIT SCÈNES DE SA VIE
Région du Nord, 1^{re} moitié du XVII^e siècle.

GALERIE
MAEGHT
ZURICH
PREDIGERPLATZ 10/12
TÉL. 01/32 11 20

ADAMI	FIEDLER	POL BURY
ARTIGAS	GARDY-ARTIGAS	REBEYROLLE
BAZAINE	GIACOMETTI	RIOPELLE
BONNARD	KANDINSKY	STEINBERG
BRAQUE	KELLY	TAL COAT
CALDER	KEMENY	TÀPIES
CHAGALL	LÉGER	UBAC
CHILLIDA	MIRÓ	BRAM VAN VELDE
DERAIN	PALAZUELO	GEER VAN VELDE

LUNDI FERMÉ
MARDI-VENDREDI:
9.30-12.30 • 14.30 - 18.30 HEURES
SAMEDI:
9.30-12.30 • 14.30 - 16.00 HEURES



12 L'ANNONCIATION
Région du Nord, XVII^e siècle.

PIAGET

En 1874 déjà...



40, rue du Rhône

1372



13 VIERGE DE TENDRESSE, DITE DE KORSUN
Moscou, XV^e siècle.

PETIT PALAIS

MUSÉE D'ART MODERNE
2 TERRASSE SAINT-VICTOR
GENÈVE

DE RENOIR À PICASSO





14 VIERGE DE VLADIMIR

Moscou, XVI^e siècle. Revêtement d'argent XVI^e/XVII^e siècle.

HÔTEL TOURING BALANCE



*Au cœur de la ville,
à proximité du lac et du Jardin Anglais,
une maison accueillante
l'Hôtel TOURING-BALANCE,
place Longemalle.*

*Sa situation privilégiée
offre aux touristes et hommes d'affaires
de nombreux avantages:
station de taxis,
garage-parking du Mont-Blanc,
grands magasins...*



Place Longemalle / Tél. 28 71 22



15 SAINT NICOLAS

Moscōu, XVI^e siècle. Revêtement d'argent 1794.



Charme et confort sur nos

BOEINGS 747

à destination de

**LONDRES • NEW YORK
BEYROUTH • BOMBAY
DELHI**

Départ de Genève toutes les semaines

AIR-INDIA

7, rue de Chantepoulet, 1201 Genève
Réservations: tél. (022) 32 06 60



16 VIERGE DE TIKVIN
Moscou, XVI^e siècle.

SYMA SYSTEM

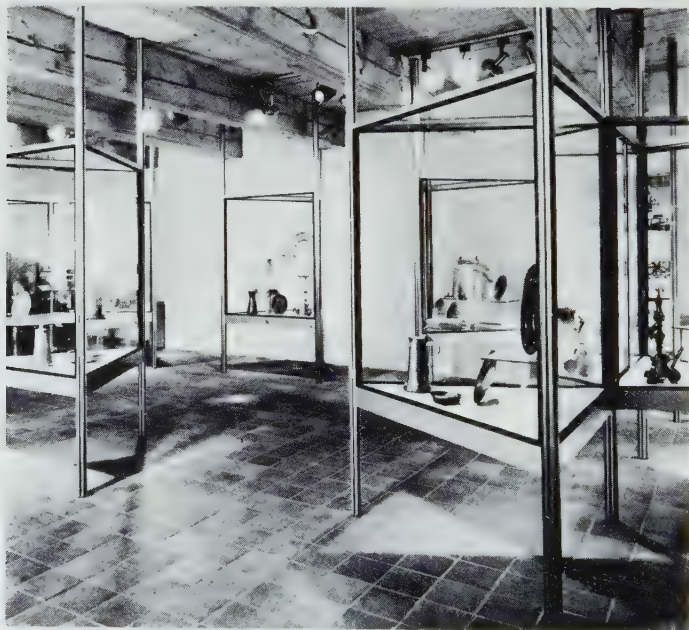
RENÉ BERGER

*

AMÉNAGEMENT MUSÉE
VITRINES – AGENCEMENT
LOCATION – VENTE
CLOISON AMOVIBLE
STAND D'EXPOSITION, ETC.

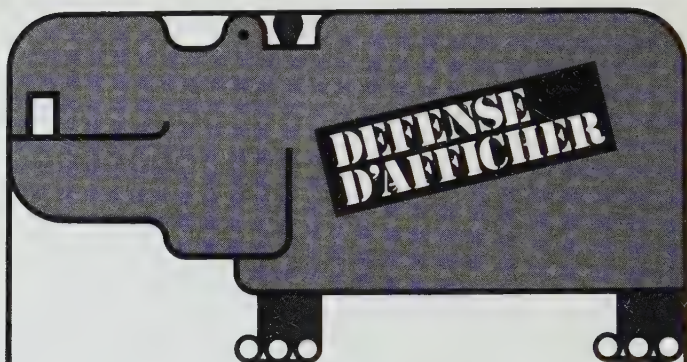
*

51, CHEMIN DU VIEUX-BUREAU
1214 VERNIER, TÉL. 41 50 71





17 SAINT NICOLAS
Moscou, XVI^e siècle.



Dommage...

Certes, on peut afficher n'importe où n'importe comment.

Notre Société préfère sélectionner ses emplacements. Et ce n'est pas un hasard si elle vous propose les meilleurs. Ils vous garantissent l'audience et l'impact maximum.

**Signe extérieur de votre dynamisme :
votre publicité sur
le chemin de la vente.**

**SGA SOCIÉTÉ GÉNÉRALE
D'AFFICHAGE**

**Bâle, Berne, Genève,
Lausanne, Lucerne, Lugano,
Neuchâtel, Saint-Gall, Zurich.**



18 VIERGE DE VLADIMIR
Moscou, XVI^e siècle.

*Sotheby's hold frequent auction
sales of icons*

*and will be pleased
to give advice
on buying and selling*

*Any enquires should be addressed to
Miss Elizabeth Wilson*

Sotheby's

Founded 1744

The largest firm of art auctioneers in the world

Sotheby & Co.

34-35 New Bond Street, London W1A 2AA

Telephone: 01-493 8080, Telegrams: Abinitio London

Telex: London 24454



19 NATIVITÉ AVEC SCÈNES DE L'ENFANCE DU CHRIST
Moscou, XVII^e siècle. Revêtement d'argent, Moscou 1835.

La pratique bancaire
est aussi un art...
que nous nous efforçons
d'exercer dans l'intérêt
de nos clients.

**SOCIÉTÉ DE
BANQUE SUISSE**



Siège de Genève
2, rue de la Confédération
Tél. (022) 20 11 11



20 SAUVEUR DE SMOLENSK

- Moscou, XVII^e siècle.

VÉRON, GRAUER SA

TRANSPORTS INTERNATIONAUX
DÉMÉNAGEMENTS, VOYAGES



SPÉCIALISTE ŒUVRES D'ART EXPOSITION COLLECTION

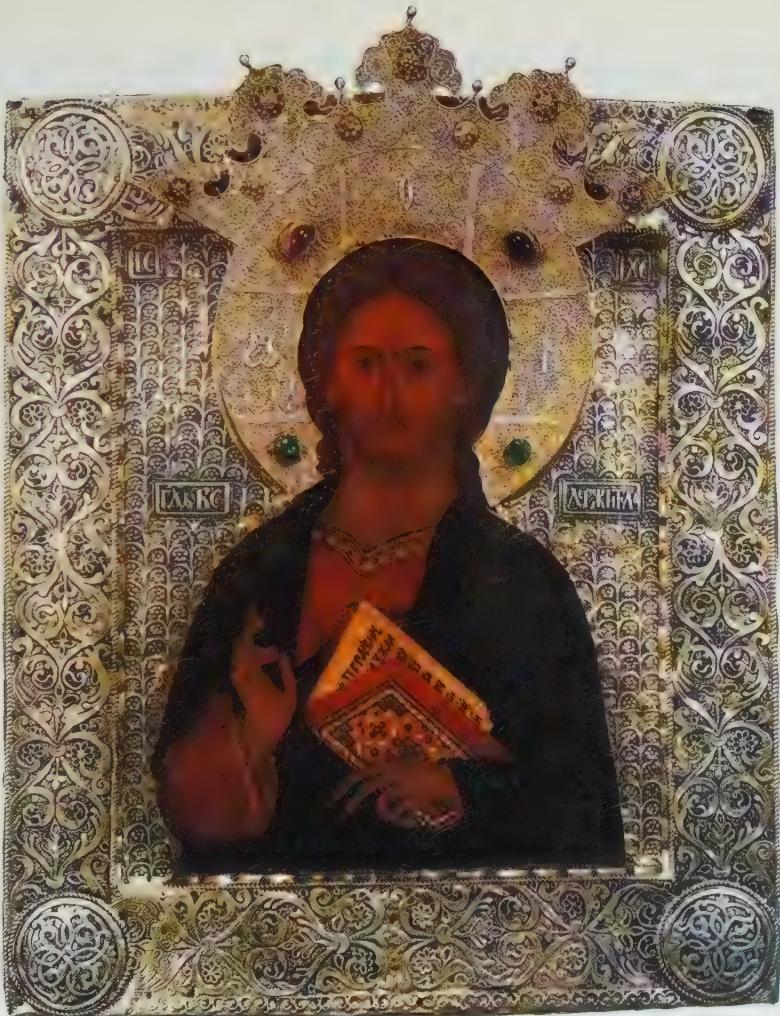
TRANSITAIRES ATTITRÉS DE NOMBREUX
MUSÉES ET DES PLUS CÉLÈBRES
GALERIES DU MONDE



SIÈGE:
GENÈVE, TÉL. 022 / 32 64 40 • TÉLEX 22272

SUCC.:
ZURICH • BÂLE • ST-GALL

CORRESPONDANTS ET AGENCES
DANS LE MONDE ENTIER



21 CHRIST PANTOCRATOR

Moscou, XVII^e siècle. Manière de Godounov.

Revêtement d'argent d'époque, avec adjonctions XIX^e siècle.



MARIO VOLPE

*Dans son désir
de promouvoir l'art contemporain,
l'Union de Banques Suisses
orne ses bâtiments d'œuvres originales
achetées à des peintres de notre temps.*



Union de Banques Suisses



22 CRUCIFIXION

Moscou. XVII^e siècle. Manière de Godounov.



1816

12

agences



toutes
opérations
de
banque

**caisse
d'épargne
genève**

Corraterie 4

Etablissement genevois au service de l'économie genevoise

Membre de l'union des banques cantonales suisses



23 DEISIS
Moscou, XVII^e siècle.

Salon Elizabeth Arden

Au 6^e étage de la Pharmacie Principale, le salon Elizabeth Arden. Et sa célèbre porte rouge. Madame Almodovar et Madame Dixon, esthéticiennes formées à l'école Elizabeth Arden vous attendent dans un cadre raffiné.



LE MAQUILLAGE

Nos esthéticiennes sont là pour le réaliser selon votre personnalité. Elles aideront les hésitantes, elles conseilleront les novices, elles moderniseront votre maquillage. Fr. 25.- à 30.-

LE TRAITEMENT M.T.

Deux lettres, Mask Treatment, c'est le vrai nettoyage en profondeur, indispensable à la réussite du maquillage. Fr. 30.-

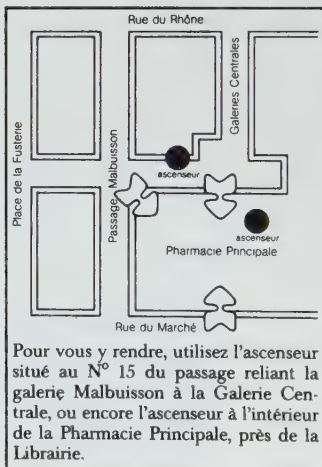
L'ÉPILATION

L'épilation, qui peut paraître à la profane une opération fort simple, demande en réalité une grande expérience.

Fr. 7.- à 45.-

CONSEILS

Nos esthéticiennes seront toujours heureuses de vous accueillir pour un conseil à titre gracieux.



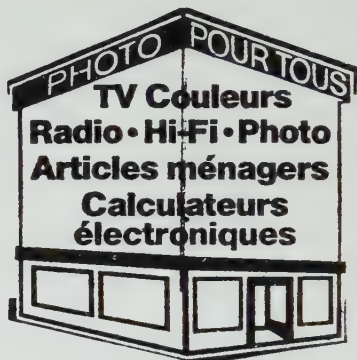
Pour vous y rendre, utilisez l'ascenseur situé au N° 15 du passage reliant la galerie Malbuisson à la Galerie Centrale, ou encore l'ascenseur à l'intérieur de la Pharmacie Principale, près de la Librairie.

Pharmacie Principale



24 TRINITÉ

Moscou, XVII^e/XVIII^e siècle. Revêtement d'argent émaillé, signée Hlebnikov 1886.



DISCOUNT

PHOTO POUR TOUS S.A.

5 BD. C.-FAVON 1204 GENÈVE

TÉL. 21 53 22

SALLE DE PROJECTION
LABORATOIRE POUR
DÉMONSTRATIONS PHOTOS
SONORISATIONS PAR
TECHNICIENS SPÉCIALISÉS
LOCATIONS
REPRISES



25 VIERGE BOGOLIUBSKAIA

Moscou 1776. Revêtement en vermeil et pierres précieuses, Moscou 1776.

LES ICONES DANS LES COLLECTIONS SUISSES



INTRODUCTIONS:
MANOLIS CHATZIDAKIS, ATHÈNES
VOJISLAV DJURIC, BELGRADE
MIROSLAV LAZOVIC, GENÈVE

308 pages, 204 illustrées dont plusieurs en cinq couleurs
reliée en pleine toile (17×24,7 cm)
sous cassette Fr. 42.-

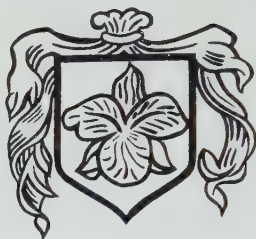
EDITIONS BENTELI 3018 BERNE



26 VIERGE DE TIKVIN

Moscou, XVIII^e siècle. Revêtement d'argent et de perles.

Signée Vihliaev Ivan – Moscou 1804.



V. FEUSI
LE FLEURISTE EN VOGUE

Fleuriot

26, CORRATERIE, TÉL. 28 36 55, TÉLEX 23502

GENÈVE

Toutes créations florales

Service Fleurop-Interflora
livraison dans le monde entier

Riviéraflor

20, COURS DE RIVE, TÉL. 36 61 11, TÉLEX 23502

GENÈVE



27 VIERGE ALLAITANTE

Moscou, fin XVIII^e siècle. Revêtement argent émaillé, Moscou XVII^e siècle.

BONVENT

LES MÉTIERS D'ART

Une démonstration par l'image et par le texte
de la création d'une œuvre d'art

Déjà parus:

LA LITHOGRAPHIE • LA TAPISSERIE

LA FONTE D'ART

LA GRAVURE SUR BOIS

LA SÉRIGRAPHIE • LA CÉRAMIQUE

LA VERRERIE

A paraître en automne 1974:

LE BURIN

A paraître au printemps 1975:

L'EAU-FORTE

A paraître en automne 1975:

LE VITRAIL

Chaque ouvrage, au format 20×17, 128 pages,
8 hors-texte couleurs, 100 illustrations noir blanc.

Paraît en français et en allemand.

Les Editions de Bonvent SA

12, CHEMIN RIEU, 1208 GENÈVE



28 VIERGE DE SMOLENSK ET DE CHUISKA

Moscou, XIX^e siècle. Revêtement en vermeil gravé et perles, Moscou XIX^e siècle.



VIERGE DE FEDOROWSKAJA
(ICONE RUSSE, ENV. 1700, 64×48CM)

ELSA BLOCH-DIENER, ANTIQUITÉS
Kramgasse 60, Bern, Tel. 031 220406

GRAND CHOIX D'ICONES

ainsi que
d'objets d'art antiques (bronzes, terres cuites, verres);
Art égyptien, tissus coptes;
Art mexicain (pré-colombien)



29 TRINITÉ
Russie Centrale, XVI^e siècle.

NEW GRECIAN GALLERY



Mother of God Eleousa
Veneto-Cretan, 16th c.

**GREEK, RUSSIAN,
BYZANTINE ICONES**

**31 BROOK STREET
LONDON W.1
01-493 3950**



30 SAINT NICOLAS
Russie Centrale, XVI^e/XVII^e siècle.



DREI HEILIGE, NOWGOROD, 15. JAHRHUNDERT



MARIA RUTZ

IKONEN

DÜSSELDORF

KÖNIGSALLEE 30 KÖ-CENTER

TEL. 02 11 / 17785



31 NATIVITÉ
Russie Centrale, XVII^e siècle.

galerie **Wey** luzern



Galerie Wey, Haldenstr.11, 6006 Luzern, Tel. 041 - 22 55 07



32 VIERGE DE PIMEN
Russie Centrale, XVII^e siècle.

GALERIE
DU
BOURG-DE-FOUR

16, RUE DE L'HOTEL-DE-VILLE
TÉL. 25 59 70

ART CONTEMPORAIN

EN PERMANENCE:

CHARCHOUNE
DELAUNAY SONIA

DOMINGUEZ

HELION

HEROLD

JANSON

LANSKOY

MARYAN

MASSON

PICABIA

POLIAKOFF

MAN RAY

RETH

SCHWITTERS

SURVAGE

TROUILLE CLOVIS



33 RÉSURRECTION, ENTOURÉE DE SCÈNES DE GRANDES FÊTES
Manière des Strogonoff, fin du XVI^e siècle. Revêtement d'argent gravé.



Dormition of the Virgin (detail). Russian c. 1500, Novgorod School

TEMPLE GALLERY · LONDON

4, YEOMANS ROW, BROMPTON ROAD

LONDON, S.W. 3. TEL. 589 6622

CABLES: TEMPLEICON LONDON

HIGHLY IMPORTANT BYZANTINE
AND EARLY RUSSIAN ICONS

Permanent and specialized exhibitions
Illustrated catalogues available on request



34 PROPHÈTE ÉLIE ENTOURÉ DES SCÈNES DE SA VIE
Manière des Strogonoff. XVII^e siècle.

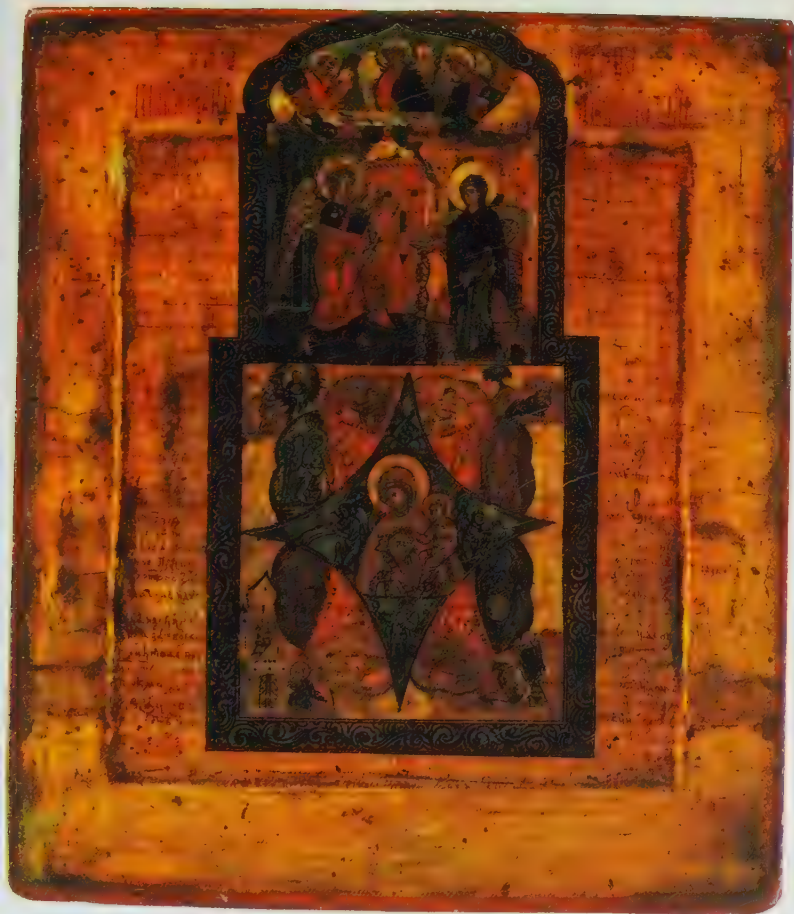
MUSÉE
D'HISTOIRE DES
SCIENCES
GENÈVE

VILLA BARTHOLONI
128, RUE DE LAUSANNE

OUVERT D'AVRIL À NOVEMBRE
TOUS LES JOURS DE 14 H. À 18 H.

ENTRÉE LIBRE

COLLECTIONS
CONSACRÉES A L'HISTOIRE
DES SCIENCES
A GENÈVE



35 TRINITÉ, L'ANNONCIATION ET «VIERGE AU BUISSON ARDENT»
Peinture monastique, XVII^e siècle.

MUSÉE
DE L'HORLOGERIE
ET DE
L'ÉMAILLERIE
GENÈVE

15, ROUTE DE MALAGNOU

OUVERT TOUS LES JOURS
DE 10 H. À 12 H. ET DE 14 H. À 18 H.
LUNDI MATIN EXCEPTÉ

ENTRÉE LIBRE

ÉVOLUTION
DE L'HORLOGERIE
EUROPE, SUISSE
GENÈVE





36 DEISIS

Ikone sculptée – art monastique, début XIX^e siècle. Probablement Zagorsk.



MUSÉE ARIANA GENÈVE

10, AVENUE DE LA PAIX

OUVERT DU MOIS D'AVRIL AU MOIS
DE NOVEMBRE TOUS LES JOURS
DE 10 H. À 12 H.
ET DE 14 H. À 17 H. LUNDI EXCEPTÉ

ENTRÉE LIBRE

UNE DES PLUS GRANDES
COLLECTIONS SUISSES
DE PORCELAINE ET
DE CÉRAMIQUE:
EUROPE, PROCHE-ORIENT
EXTRÊME-ORIENT





37 JÉSUS TOUT-PUISSANT, ENTOURÉ DE SAINTS ET ENCADRÉ
DES SCÈNES DE LA VIE DU CHRIST
Mstera ou Palech, XVIII^e siècle.

Les Balkans
la Russie
l'Asie Mineure
le Sinaï
c'est là que vous découvrirez
les icones
qui vous enchanteront !

Demandez conseil à Tassy Economo
Agence de voyage

ODYSSÉE

8 c, avenue de Champel
1211 GENÈVE 12
Tél. 469583 – 469655



38 SAINT GEORGES TERRASSANT LE DRAGON

Signé Georges Korteas, Crète, XVI^e siècle.

MUSÉE
DES INSTRUMENTS
ANCIENS DE MUSIQUE
GENÈVE

23, RUE LEFORT

OUVERT MARDI DE 15 H. À 18 H.

JEUDI DE 10 H. À 12 H.

ET DE 15 H. À 18 H.

VENDREDI DE 20 H. À 22 H.

PRIX D'ENTRÉE: 1 FRANC

LOMBARD

JOAILLIER

GENÈVE



ICONE RUSSE, VIERGE DE KAZAN
RIZA DATÉ MOSCOU 1885, ARGENT VERMEIL
PERLES ET ÉMAIL CLOISONNÉ

5 CORRATERIE 5

19 CITÉ 19



